

Erlangen 1973

ERLANGER BEITRÄGE
ZUR SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT
BAND 51

WOLFGANG BINDER

EUROPÄISCHES DRAMA
UND AMERIKANISCHE KRITIK

Skandinavische, deutschsprachige und russische
Dramatiker in der nordamerikanischen Kritik,
1890-1914

1973



VERLAG HANS CARL NÜRNBERG

ERLANGER BEITRÄGE ZUR SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT

Band 51 Wolfgang Binder – *Europäisches Drama und amerikanische Kritik*

VERLAG HANS CHR. NORDBERG

1971

ERLANGER BEITRÄGE ZUR SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT

Herausgegeben von den Vorständen der Philologischen Seminare
und des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Erlangen-Nürnberg:

KARL OETTINGER (Kunstgeschichte),

WOLFDIETRICH FISCHER (Orientalische Philologie),

KARL HOFFMANN (Vergleichende Indogermanische Sprachwissenschaft),

JOSEPH SCHÜTZ (Slavische Philologie),

ALFRED HEUBECK, OTTO SEEL, RUDOLF TILL (Klassische Philologie),

PAUL KLOPSCH (Mittelalterliche Philologie),

ULRICH FÜLLEBORN, KURT WÖLFEL (Deutsche Philologie),

GUSTAV SIEBENMANN, ARNULF STEFENELLI (Romanische Philologie),

KARL JOSEF HÖLTGEN, HERBERT VOITL, ERWIN WOLFF (Englische Philologie),

HANS-JOACHIM LANG (Nordamerikanische Philologie und Geistesgeschichte).

Geschäftsführender Herausgeber: SIEGFRIED BEYSLAG

BAND 51 WOLFGANG BINDER

EUROPÄISCHES DRAMA

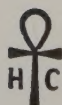
UND AMERIKANISCHE KRITIK

SKANDINAVISCHES, DEUTSCHSPRACHIGES

UND RUSSISCHE DRAMATIKER

IN DER NORDAMERIKANISCHEN KRITIK,

1890–1914



VERLAG HANS CARL NÜRNBERG

1974

Europäisches Drama und amerikanische Kritik

Skandinavische, deutschsprachige und russische
Dramatiker in der nordamerikanischen Kritik,
1890-1914

VON
WOLFGANG BINDER



VERLAG HANS CARL NÜRNBERG

1974



- D 29 -

Alle Rechte an diesem Werk, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der photomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, sind dem Verlag vorbehalten.

© Copyright 1974 by Verlag Hans Carl, Nürnberg. Printed in Germany 1974.

Druck: Anton Hain, Meisenheim/Glan

ISBN 3 418 00051 7

VORBEMERKUNG

Die vorliegende Rezeptionsstudie ist dem Bereich der komparatistischen Literaturwissenschaft zuzuordnen. Sie untersucht unter Berücksichtigung außerliterarischer Gebiete wie etwa der Politik, Geschmackssoziologie und Völkerpsychologie die Kriterien der nordamerikanischen Kritik bei der Wertung des skandinavischen, deutschsprachigen und russischen Dramas von 1890 bis 1915. Der spezifisch amerikanistische Aspekt liegt in der zu dieser Zeit bereits traditionellen kritischen Auseinandersetzung der Amerikaner mit dem europäischen Erbe. Ein zweiter Teil, der die Rezeption der Dramen aus den romanischen Ländern zum Thema hat, ist in Vorbereitung.

Die folgende Arbeit wurde im Wintersemester 1972/3 von der Philosophischen Fakultät der Universität Erlangen-Nürnberg als Dissertation angenommen und für diese Publikation überarbeitet und etwas gekürzt.

Mein besonderer Dank für eingehende Beratung gilt meinem Lehrer, Professor Dr. Hans-Joachim Lang, auf dessen Anregung die Arbeit zurückgeht. Dank gebührt auch der Deutschen Gesellschaft für Amerikastudien für einen Zuschuß und Professor Dr. Gustav Siebenmann in seiner Funktion als Korreferent.

Erlangen, im Februar 1974

Wolfgang Binder

INHALT

	Seite
VORBEMERKUNG	v
EINLEITENDE BEMERKUNGEN: ZIELE, METHODEN UND BEGRIFFSKLÄRUNG	1
I. DIE INTELLEKTUELLE ATMOSPHERE IN DEN USA, IHRE ABHÄNGIGKEIT VON ETHISCHEN NORMEN, UND DAS ZWIESPÄLTIGE VERHÄLTNIS DER USA ZU EUROPA	9
II. DIE ORGANISATIONSFORMEN DES NEW YORKER THEATERS UND DIE AMERIKANISCHE KRITIK	21
1. Die Kontroverse um die Theatersyndikate und europäische Alternativen	21
2. Reformversuche im amerikanischen Theater- betrieb	28
a) Das Criterion Independent Theatre	28
b) Die Progressive Stage Society	29
c) Das New Theatre in Chicago und New York	30
d) Die Chicago Drama Players	35
III. DIE SKANDINAVISCHEN DRAMATIKER IN DER BEUR- TEILUNG DURCH DIE AMERIKANISCHE KRITIK	37
1. Henrik Ibsen: Prüfstein der amerikanischen Kritik	37
1. Die frühe Kritik bis 1893. Britische Voraussetzungen	37
2. Die frühe skandinavisch-amerikanische Kritik	38
3. Die frühe amerikanische Kritik 1887-1893	40
4. Beginn der Wertschätzung der Ibsenschen Psychologie: die Kritik von Henry James bis James Huneker (1893-1903)	60
5. Von Huneker (1905) zur zweiten größeren Ibsenpublikation: M.J. Moses (1908)	102
6. Von Moses' <u>Ibsen</u> zu dem Hellers (1912)	118
7. Die Buchkritik der Jahre 1913/14	134
2. Björnstjerne Björnson: ein milderer Ibsen und dennoch kein populärer Dramatiker	143

	Seite
3. August Strindberg: "a dramatist for vast wonder"	167
1. Vorstufen zu Huneke	168
2. "An emotional bombshell": die Strindberg-Kritik Huneke (1903-1907)	169
3. Von Huneke bis zum Jahre 1912	172
4. Strindberg in Buchform: 1912	174
5. 1913: ein Jahr negativer Bilanz - oder: "But how about the morality values?"	185
6. Das Jahr 1914: schüchterner Beginn der Würdigung der Psychologie	192
Das Jahr 1915: erneute Versuche mit dem Traumspiel	192
IV. DIE DEUTSCHSPRACHIGEN DRAMATIKER	199
1. Gerhart Hauptmann: Autor zwischen "Idealismus" und Naturalismus	199
1. 1894: Hanneles Höllenfahrt	200
2. 1895-96: nochmals Hannele und <u>Die Weber</u>	204
3. 1897-1900: Hauptmanns Weg vom suspekten Radikalen zum Märchendichter der <u>Versunkenen Glocke</u>	209
4. Professoren unter sich: die Jahre bis zu Versuchen einer kritischen Gesamtdarstellung: 1901-1904	217
5. Die Jahre 1905-6: Beispiele erster Retrospektiven	225
6. 1907-1911: Warten auf Lewisohns Gesamtausgabe	234
7. 1912: <u>The Dramatic Works</u>	243
8. 1913: trotz Mencken kein Jahr der Akklamation	251
9. 1914-1916: Hauptmann in Sammelwerken - und <u>Die Weber</u> Reichers	256
2. Hermann Sudermann: letztlich doch nur ein "modernized and teutonized Dumas"	264
1. 1893-98: Sudermanns Aufstieg: vor allem mit <u>Heimat</u>	265
2. 1898-1902: Wells, Coar, von Klenze, Harris und Colby entdecken Sudermanns Grenzen	269
3. 1903: Einheitsfront der Ablehnung von Konservativen und Progressiven	275
4. 1905: Zwischenbilanz mit Heller und Huneke	278

	Seite
5. 1907-1910: bescheidene Renaissance mit <u>Rosen</u> (1909)	283
6. 1911-1915: nochmals <u>Morituri</u> und eine eher nüchterne Bilanz	286
7. Sudermanns biblischer Stoff: <u>Johannes</u> zwischen einer "Quelle der Inspiration für unsere Kinder und Kindeskinde" und einem "durch und durch unmoralischen Stück"	291
3. Max Halbe: trotz <u>Jugend</u> ein Unbekannter	297
4. Frank Wedekind: Dichter von <u>Frühlings Erwachen</u> , kaum verstandener Neuerer und Mephisto	300
5. Arthur Schnitzler: eine Gestalt zwischen zynischer Spielart des Naturalismus und verspielter, süßlicher Wiener Dekadenz	314
6. Hugo von Hofmannsthal: weltferner Ästhet und Dichter der <u>Elektra</u>	332
7. Hermann Bahr: für Amerika Autor der Komödie <u>Das Konzert</u>	335
 V. DIE RUSSISCHEN DRAMATIKER	340
1. Leo N. Tolstoi: als Dramatiker ein Außen-seiter	340
2. Gorki: für Amerika Autor des <u>Nachtsyl</u> , Tramp, Revolutionär und Bigamist	347
1. Die frühen Kommentare vor dem Skandal	347
2. Der Gorki-Skandal: Barometer amerikani-scher Prüderie	353
3. Nach dem Skandal: außer Willcox kaum ein verständnisvolles Echo	356
3. Tschechow: meist "a Chinese puzzle of irrelevancies"	361
4. Leonid N. Andrejew: mit vierzehn Erzählungen fast ein Unbekannter	376
 VI. BEMERKUNGEN ZUR DRAMENTHEORIE AMERIKANISCHER KRITIKER	388
1. Die Rezeption von Freytags <u>Technik des Dramas</u>	388
2. Brander Matthews and Clayton Hamilton	391
3. A. Henderson	396

	Seite
VII. SCHLUSS	398
1. Die skandinavischen Autoren	398
1. H. Ibsen	398
2. B. Björnson	404
3. A. Strindberg	405
2. Die deutschsprachigen Autoren	408
1. G. Hauptmann	408
2. H. Sudermann	414
3. M. Halbe	416
4. F. Wedekind	417
5. A. Schnitzler	419
6. H. von Hofmannsthal	421
7. H. Bahr	422
3. Die russischen Dramatiker	423
1. L.N. Tolstoi	423
2. M. Gorki	425
3. A. Tschechow	427
4. L. Andrejew	430
4. Einfluß von Völkerpsychologie und Freud	432
5. Abschließende Bemerkung	434
VIII. LITERATURVERZEICHNIS	435
IX. ENGLISH SUMMARY	488

EINLEITENDE BEMERKUNGEN: ZIELE, METHODEN UND BEGRIFFSKLÄRUNG

Die vorliegende Arbeit hat eine Untersuchung der Rezeption des skandinavischen, deutschsprachigen und russischen Dramas durch die amerikanische Kritik über einen Zeitraum von rund 25 Jahren zum Ziel. Es handelt sich dabei um vierzehn Autoren: Björnson, Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Sudermann, Halbe, Wedekind, Schnitzler, Hofmannsthal, Bahr, Tolstoi, Gorki, Tschechow und Andrejew, denen jeweils ein Kapitel gewidmet wurde. In kürzeren Exkursen wurden erfaßt Grillparzer, Ostrowski und Wilde mit seiner Salome.

Bei der Vielfalt der Dramen, ihrer Mischformen, der großen Anzahl der rezipierten Autoren und ihrer unterschiedlichen Behandlung durch eine vielfältig gestreute Kritik erwies sich ein übergeordnetes, etwa nach Dramentypen angelegtes Vorgehen als undurchführbar und empfahl sich eine Gliederung in Sprach- und Kulturbereiche und innerhalb derselben eine Gruppierung nach Autoren als sinnvollste Lösung.

Die Eckdaten der von uns untersuchten Epoche sind auf empirisch einleuchtende Weise zu rechtfertigen: ab 1890 ist die Rezeption des modernen europäischen Dramas mit wenigen vorher datierbaren Ausnahmen überhaupt erst festzustellen; das Jahr 1914 empfahl sich als Zäsur durch das auch das Bewußtsein der Amerikaner erschütternde und verändernde historische Ereignis des Ersten Weltkrieges und durch das Erscheinen einer ganzen Reihe, als gewissen Abschluß der Rezeption wertbarer uns betreffender Handbücher und Sammelbände, nachdem grosso modo schon 1905/6 eine erste, weniger deutliche Zäsur dieser Art und im Jahr 1912 eine weitere mit der verstärkten Publikation von Übertragungen zeitgenössischer europäischer Dramen in Buchform festzuhalten war.

Unser Material stützt sich einmal auf 46 Zeitschriften; nicht alle füllen jedoch den ganzen Zeitraum, und zum Teil wurden chronologisch vorausgehende oder nachfolgende Jahrgänge ebenfalls erfaßt. Aus rund 40 Zeitschriften wurden einzelne oder mehrere Artikel herangezogen, die zum Teil Poole's Index of Periodical Literature (vols. III-VI) entnommen wurden. Hinzugezogen wurden ferner Artikel aus sieben verschiedenen New Yorker Tageszeitungen, die nützlich erschienen. Vollständigkeit bei der Erfassung des Materials können wir nicht in Anspruch nehmen, da die Arbeit, von einem zweimonatigen Aufenthalt im British Museum abgesehen, unter

Verwendung von in der Bundesrepublik vorhandenen Beständen zustande kam. Die Ausrichtung der Zeitschriften reicht von den modernistisch-elitären Chap Book, Smart Set und dem für das moderne europäische Drama überaus aufgeschlossenen Poet-Lore, der akademischen Fachzeitschrift Journal of English and Germanic Philology, den sozialistischen Masses über den interessierten, aber oft genug der Tradition verhafteten Critic und dem populär aufgemachten McClure's bis zum im Bereich der Sparte "Drama" konservativen Forum, der Nation und den christlich-moralistischen Chautauquan und Outlook. Es wurde also eine möglichst breite Streuung innerhalb der Zeitschriftenpublikationen angestrebt; Fachzeitschriften wie der Dramatist, das Drama Magazine und Theatre Magazine kommen, auch aus Gründen des fehlenden Zugangs, nur in Einzelartikeln zu Wort. Weiteres Material zogen wir aus Sammelbänden, Biographien, Autobiographien, Briefen, wissenschaftlichen Abhandlungen, etc. amerikanischer Kritiker, deren Zeitgenossen, und aus Darstellungen der von uns untersuchten Epoche. Eine Tabelle mit den Kürzeln der Werke der Dramatiker, eine Aufstellung ihrer New Yorker Aufführungen und der amerikanischen Übertragungen ist dem Verzeichnis der untersuchten Zeitschriften, ihrer erfaßten Jahrgänge, der benutzten Standard- und Nachschlagewerke, sowie der Bibliographie vorangestellt.

Wir gingen davon aus, daß bei einer Rezeptionsstudie das Empfängerland im Mittelpunkt der Darstellung stehen muß. Dennoch erwies es sich als nützlich, nicht dem Beispiel der von uns bei der Behandlung der Autoren und ihrer Dramen berücksichtigten unveröffentlichten amerikanischen Dissertationen mit ihrer nahezu totalen Vernachlässigung des europäischen Hintergrunds, der Biographie der amerikanischen Kritiker, der behandelten Dramatiker und ihrer kritischen Aufnahme im Heimatland, sowie des Problembewußtseins in Methodik oder kritischer Terminologie zu folgen. Die Kenntnis der betreffenden Dramen selber wird vorausgesetzt. In gewissem Umfang wurde die moderne Forschung über die rezipierten europäischen Dramatiker in Form von literaturgeschichtlichen Darstellungen des dramatischen Genre in der jeweiligen nationalen Literatur, in Biographien, Briefausgaben und wissenschaftlichen Abhandlungen berücksichtigt. Fixationen der amerikanischen Kritik von 1890 bis 1914 auf bestimmte Bereiche wurden damit leichter erkennbar.

Zur Biographie der amerikanischen Kritiker wurden Fakten in knapper Form erwähnt, soweit sie zugänglich waren. Die Lebensdaten der Dramatiker gehen auf das von G. v. Wilpert edierte Lexikon der Weltliteratur (Stuttgart 1963) zurück. Als wesentlich schwieriger erwies sich die Eruiierung der Identität der Übersetzer: von 20 Übersetzern des russischen Dramas konnten, wie bei den 19 Übersetzern deutscher Dramen, jeweils nur bei dreien (wenn auch einer der wichtigsten Vermittler des deutschen Dramas, Lewisohn, zu den bekannten Größen zählte) und von neun Übersetzern des skandinavischen Dramas bei vieren, darunter die Briten Archer und Gosse, biographische Details ermittelt werden, was zum Teil daran lag, daß diese Übersetzer sich nicht als Kritiker oder Schriftsteller äußerten.

Kapitel I wurde der eigentlichen Abhandlung der Rezeption der einzelnen Autoren vorangestellt in der Absicht, Äußerungen der amerikanischen Kritik zur ökonomischen Grundlage und Situation des vorwiegend auf New York konzentrierten Theaterbetriebs, von dem auch die Aufführung des europäischen Dramas abhängig war, zur Spielplanpolitik, zu europäischen Vorbildern im Bereich der Theaterorganisation, zur Sorge um ein Nationaltheater und ein nationales Drama anzuführen. In den einzelnen Kapiteln wurden einer übersichtlicheren Lektüre wegen meist die Jahresleistung bzw. Zäsuren innerhalb der Kritik hervorgehoben; den kürzeren Kapiteln steht jeweils ein kürzerer Überblick voran. Die Aufführungsgeschichte wurde, im allgemeinen auf die Stadt New York beschränkt, erfaßt, da sie die Rezeption in vielen Fällen entscheidend beeinflusste. Schauspielerische Leistungen wurden nur da besonders erwähnt, wie im Falle Nasimowas oder Fiskes, wo sie zu Ein- oder Durchbrüchen in der Kritik führten oder dazu beitrugen. Das Schlußkapitel enthält eine knappe, nach Dramatikern gruppierte Aufstellung der wichtigsten Zäsuren, Topoi, Ab- bzw. Aufwertungsmechanismen etc. der Kritik. Eine "großzügige" thesenhafte Gesamtschau erschien bei der Vielfalt des Materials, der Ergebnisse und der dem menschlichen Geiste entsprechenden so gar nicht gradlinigen Entwicklung der Kritik nicht vertretbar.

Wie dem Titel der Arbeit zu entnehmen ist, handelt es sich um Rezeption durch Kritik. Dies bedeutet einmal eine Einengung durch die präpositionale Ergänzung, die im wesentlichen die Vermittler

determiniert, zum anderen eine Öffnung der Darstellung des Schicksals einer dramatischen Dichtung in einem fremden Kontinent in Richtung der Literatursoziologie, Literaturpsychologie und Geschmacksbildung unter Einbeziehung relevant erscheinender außerliterarischer Phänomene. Wir untersuchten so u.a. den Einfluß Freuds, die Rezeption der Wundtschen Völkerpsychologie und schlossen von der Tagespolitik beeinflusste Reaktionen der Kritik keineswegs aus. Für eine uns wünschenswert erscheinende, noch breiter angelegte Arbeit über die amerikanische Kritik der untersuchten Epoche mit eindeutig ideologiekritischer Ausrichtung hoffen wir Vorarbeit geleistet zu haben.

Wir untersuchten nicht den literarischen Einfluß der europäischen Dramatiker auf ihre amerikanischen Kollegen, Wirkungsgeschichte also,¹ und dies aus naheliegenden Gründen. Die literarische Qualität des amerikanischen Dramas vor 1914 würde kaum eine Untersuchung dieser Art rechtfertigen. Der Nachweis eines literarischen, möglicherweise noch "direkten" Einflusses erscheint bei der Komplexität vieler sich überlagernder Prozesse im Prinzip schon schwierig genug und für die in Frage kommenden Autoren dieser Periode auf Grund der mangelnden dazu notwendigen positivistischen Beweisführung höchst gefährdet.² Wir sind mit J. T. Shaw der Meinung, daß die Rezeption eines ausländischen Autors als "direct and integral part of the literary taste" aufzufassen ist³ und stimmen überein mit Trilling, daß "our attitude toward manners is the expression of a particular conception of reality."⁴ Wir gehen in diesem Zu-

1 Vgl. zur Terminologie "Einfluß", "Nachahmung", "Rezeption" und "Wirkung" U. Weisstein, Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1968, 88-117. Weisstains Werk füllt im deutschen Sprachraum eine Marktlücke, erfüllt jedoch keineswegs alle geweckten Erwartungen. Vgl. etwa die Rezension W. B. Fleischmanns in: JA XV, 1970, 286-92.

2 Vgl. dazu den in der Dissertation Le Théâtre de Maeterlinck aux Etats-Unis, Paris 1951, 174-89, unternommenen Versuch R. Beachboards, der mit seinen Vermutungen über den Einfluß des Belgiers auf die Werke amerikanischer Dramatiker zugleich den mit Abstand schwächsten Teil seiner Arbeit liefert.

3 J. T. Shaw, "Literary Indebtedness and Comparative Studies", in: N. P. Stallknecht und H. Frenz, eds., Comparative Literature-Method and Perspective, Carbondale, Ill., 1961, 58-71.

4 L. Trilling, "Manners, Morals, and the Novel", in: The Liberal Imagination, London 1955, 300-22.

sammenhang davon aus, daß selbst bei reinen "Dichtungsdienern"⁵ klar ausgesprochene oder suggerierte Prioritäten gesetzt werden und Literatur und deren Kritik als Bestandteil auch der gesellschaftlichen Realität und ihrer Normen, der eigenen und der eines fremden Landes, fungiert und nie "neutrale Tatsachen"⁶ darstellt, zumal bei einem Genre wie dem dramatischen mit seiner recht unmittelbaren Öffentlichkeit.

Die unserer Themenstellung verwandten, aber methodisch keineswegs identischen Bereiche⁷ der "Verlagssoziologie" unter Berücksichtigung der Lektorenarbeit wurde wegen der unterschiedlichen Zielsetzung nicht in das Zentrum des Interesses gerückt, Übersetzungen und die wichtigsten Verlagspublikationen wurden jedoch erfaßt. Den für unsere Zeit auf Grund des schwer faßbaren Materials kaum realisierbaren Aspekt der "Buchsoziologie" haben wir am Rande, etwa durch Erfassung von Leserbriefen und Bestsellerlisten berücksichtigt. Wir versuchten, wo dies sich anbot, "Geschmacksträgertypen" im Schückingschen Sinne,⁸ wenn auch ohne enge Anlehnung an dessen allzu schematischen Entwurf, herauszustellen. Es wurde, flexibler, auf die Zugehörigkeit einzelner Beiträge, Kritiker oder Publikationsorgane zur hemmenden "idealistischen", zur gemäßigt "idealistischen" oder zur fördernden Richtung oder Abstufung innerhalb dieser bewußt weit gefaßten Kategorien verwiesen.

H.-J. Lang zeigte in seinen Studien zur Entstehung der neueren amerikanischen Literaturkritik (Hamburg 1961, 75-88) die Fragwürdigkeit der Verwendung des kritischen Begriffs der "genteel tradition." Wir geben der konservativen, nach konventionellen ethisch-

5 Vgl. G. Bauer, "Theorie der Literatur in der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft", in: H. Rüdiger, Hg., Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Berlin-New York 1971, 38.

6 Vgl. R. Wellek: "Kritik kann nicht von Geschichte getrennt werden, da es in der Literatur keine neutrale Tatsachen gibt." "Begriff und Idee der Vergleichenden Literaturwissenschaft", Arc II, 1967, 229-47. Ferner H. J. Jauß, "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft", in: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt/M. 1970, 144-207.

7 Vgl. K. Lubbers, "Aufgaben und Möglichkeiten der Rezeptionsforschung", GRM XIV, Juli 1964, 292-302.

8 Vgl. L. L. Schücking, Die Soziologie der Literarischen Geschmacksbildung, München 1923, 128f.

ästhetischen⁹ Kriterien urteilenden Kritik häufig das in der uns betreffenden Epoche selbst oft verwendete Epitheton "idealistisch", da sie damit unter Ausklammerung unangenehm empfundener Bereiche das Schöne, Erhabene und Erhebende, das Gute, Wahre und universell Gültige, den¹⁰ "guten Geschmack" preist bzw. fordert.¹⁰

Der deutschgebürtige Kuno Francke, Germanist an der Harvard-Universität, auf den wir im Zusammenhang mit der Rezeption des deutschen Dramas noch häufig als einen der Hauptvertreter der "idealistischen" Kritik verweisen werden, gibt als seine Lehrer in Deutschland u.a. an¹¹ den stark an ethischem Christentum und Kantianertum orientierten Berliner Philosophen Friedrich Paulsen (1846-1908),¹² den von seinem Briefwechsel mit Nietzsche bekannten Heidelberger Altphilologen Erwin Rohde (1845-1898)¹³ und den patriotisch-preußischen Historiker F.W.B. von Giesebrecht (1814-1889),¹⁴ weist selbst im Vorwort seiner 1901 publizierten History

9 Für die semantischen Bereiche des Begriffs "ethisch" in seiner von der "idealistischen" Kritik durchaus so gesehenen Bezogenheit auf a) "Sitte, Brauch, Gewohnheit" und b) "Sittlichkeit, Freiheit, Selbstbestimmung", vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie, Hg. J. Ritter, Darmstadt 1972, II, D-F, 810.

10 Vgl. etwa die Nation vom 23.10.1913 mit der Forderung nach "ethical tendency", "beauty and vision", "serious thought and immutable good taste", sowie Universalität von Charakteren und sujet. Vgl. auch R. Burton, für den "the interrelation between art and ethics ... intimate and indissoluble" ist, und der "beauty ... the one desideratum of all artistic creation" nennt. Literary Likings, Boston 1898, 131-49. H.W. Mabie setzt in "The Interpretation of Idealism", in: Books and Culture, New York 1896, für den "Idealismus" "largeness of a vision, which sees realities in the totality of their relations and not merely in their obvious and superficial relations" an und grenzt ihn mit der durch "insight" erreichten "truth" gegen krude, oberflächliche Suche nach "facts" ab, die - so bei den Realisten - im "most despairing pessimism" endet. Zit. nach D. Pizer, ed., American Thought and Writing: The 1890's, Boston-New York-Atlanta-Geneva, Ill., -Dallas-Palo Alto 1972, 91-4. Zu Mabie vgl. H.-J. Lang, 111-9.

11 Vgl. "Preface" zu A History of German Literature as Determined by Social Forces, London-New York 1901, V. Vgl. auch das Kapitel "Der Idealismus in der Kunst", in: C. Muff, Idealismus, Halle a.S. 1911, 218-348.

12 Vgl. A. Bettelheim, Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog, Berlin 1910, XIII, 244-65.

13 Vgl. H. Schmidt, Philosophisches Wörterbuch. Neu bearbeitet von G. Schischkoff, Stuttgart 181969, 525.

14 Vgl. Neue Deutsche Biographie, Hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1964, VI, 379-82.

(VI) auf den Begriff hin und definiert ihn mit "the observation and representation of whatever is beautiful, significant, universal".

Die amerikanische Kritik sah sich mit neuen Dramen europäischer Herkunft nicht nur in ihren kanonisierten Moralvorstellungen, sondern auch in traditionellen formalen, ästhetischen Bereichen herausgefordert. Der Begriff des "well-made play" wird in unserer Untersuchung häufig fallen, besonders als Maßstab der gemäßigt "idealistischen" Kritik. Gemeint ist damit zunächst der technisch-strukturelle Bereich des z.B. von den Franzosen Scribe und Sardou gepflegten und von dem Kritiker F. Sarcey als "pièce bien faite" gelobten, der naturalistischen "tranche de vie" gegenübergestellten Stücks mit der als obligat erachteten, klimaktischen "scène à faire", ihrer Enthüllungsfunktion und einer auf äußerer Logik und einfachen dramatischen Grundsituationen, nicht primär auf subtilerer Psychologie und deren Wahrhaftigkeit beruhenden Handlung, ein Dramentyp, der dann ab etwa 1870 in England u.a. in H.A. Jones und A.W. Pinero Nachahmer fand.¹⁵ Die zahlreichen konventionellen, künstlich wirkenden und zum Teil auf Sensationslust ausgerichteten Elemente in Technik, Psychologie und Moral waren, wie G.B. Shaw, der diese Richtung mit dem Begriff "Sardoodledom" belegte, erkannte, auf traditionell verstandene moralische und gesellschaftliche Normen eingestellt und lebten von ihnen.¹⁶

Die von uns verwendeten Begriffe "Realismus", "Naturalismus" und "Expressionismus" sind als Orientierungs- und Arbeitsbegriffe zu

15 Vgl. H.G. Reprecht, Eugène Scribes Theaterstücke auf den Bühnen in Wien, Leipzig, Weimar und Berlin, Diss. Saarbrücken 1965, 104. F. Sarcey: "dans la pièce bien faite, on ne cherche ni analyse ni une peinture plus ou moins exacte des caractères, ni rien de ce qui constitue le grand art; on prend pour point de départ un fait amusant, ou une situation curieuse; on groupe autour de ce fait ou de cette situation des événements, qui en contrarient ou qui en secondent l'action. Ces événements s'en déduisent et s'y ramènent pour une invincible logique, et c'est la logique encore qui doit donner la conclusion." Quarante Ans de théâtre, ed. A. Brisson, Paris 1900-1902, VII, 216. Zum "well-made play" in England vgl. J.P. Taylor, The Rise and Fall of the Well-Made Play, New York 1967.

16 Vgl. M. Meisel, Shaw and the Nineteenth Century Theatre, Princeton, N.J., 1963, 78-80.

verstehen; wir sind uns ihrer Funktion als Hilfskonstruktionen bewußt.¹⁷ Wir halten jedoch in diesem Zusammenhang die vage, aber nützliche Formel E.H. Cadys von "the commonness of the lives of common men"¹⁸ für die Welt des realistischen und naturalistischen Dramas fest. Auf die Konnotationen des Begriffs "realism" im Amerika der untersuchten Periode geht R.P. Falk mit "The Literary Criticism of the Genteel Decades 1870-1900"¹⁹ für den Bereich der Erzählprosa ein; im Bereich des dramatischen Genre werden wir oft genug Gelegenheit haben, darauf bei konkreten Anlässen zu verweisen. Hier sei nur allgemein auf den schwankenden und meist undifferenzierten Gebrauch der Vokabeln "Realismus" und des seltener verwendeten "Naturalismus" in der amerikanischen Kritik hingewiesen.

-
- 17 Vgl. dazu P.U. Hohendahl, Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama, Heidelberg 1967, 12. R. Wellek, "Der Realismusbegriff in der Literaturwissenschaft", in: R. Brinkmann, Hg., Begriffsbestimmung des literarischen Realismus, Darmstadt 1969, 400-33, und G. Schulze, "Zur Theorie des Dramas im deutschen Naturalismus", in: R. Grimm, Hg., Deutsche Dramentheorien, Frankfurt/M. 1971, II, 394-428.
- 18 E.H. Cady, The Light of Common Day, Bloomington-London 1971, 9. Cadys Versuch einer Definition des Realismus, auch in seiner Beschränkung auf die amerikanische Literatur, ist insgesamt kaum schlüssig, da er unter dem mangelnden Griff auf das, was die "Realität" (welche, wann und für wen?) sei, leidet.
- 19 In: F. Stovall, ed., The Development of American Literary Criticism, Chapel Hill, N.C., 1955, 113-57.

I. DIE INTELLEKTUELLE ATMOSPHERE IN DEN USA, IHRE ABHÄNGIGKEIT VON ETHISCHEN NORMEN, UND DAS ZWIESPÄLTIGE VERHÄLTNISS DER USA ZU EUROPA

Nach A.M. Schlesinger erfuhren die Sitten der zwei Generationen Amerikaner nach Beendigung des Sezessionskrieges kaum wesentliche Veränderungen bis zum Eintritt der USA in den Ersten Weltkrieg. Dabei war das Interesse fast aller Schichten, vom Proletariat abgesehen, an Fragen der von den Oberen Zehntausend Amerikas in vieler Hinsicht von den Oberschichten Europas, besonders Englands und Frankreichs, geborgten Etikette enorm. Das schlug sich in entsprechenden Rubriken in populären Zeitschriften und einer Unzahl Etikette-Bücher - ungefähr fünf oder sechs pro Jahr zwischen 1870 und 1917 -, mit detaillierten Ratschlägen für feines Benehmen nieder.²⁰

Für unser Thema interessant und zumindest für die untersuchte Periode gültig ist die Tatsache, daß die Rolle Europas aus der Sicht der Amerikaner in den Bereichen der Kultur, und hier insbesondere der Literatur, der Ideengeschichte und der Politik, zweifacher und zwiespältiger Natur war.²¹ Einerseits war Europa ein konservativer, politisch rückständiger Kontinent, dem man sich mit der eigenen staatlichen und gesellschaftlichen Ordnung bis zum Ersten Weltkrieg überlegen fühlte; andererseits gingen von demselben Kontinent aggressive, subversive, als fremd und die amerikanische Tradition gefährdend betrachtete Ideen und Strömungen wie Sozialismus, Anarchismus, Dekadenz der Sitten, etc. aus. Eine ähnlich zwiespältige Stellung nahm Europa im enger verstandenen Bereich der Literatur ein. Einerseits war es der Kontinent, der auch in Amerika verehrten Kulturhéroen wie Shakespeare, Goethe und die britischen viktorianischen Romanciers hervorbrachte, andererseits der Kontinent, der u.a. den dekadenten O. Wilde, das in der zweiten Hälfte der 1890er Jahre florierende Yellow Book mit seinen amerikanischen Pendants, dem Chap Book und dem Philistine, die zynischen Zerstörer einer heilen Welt, Ibsen und

²⁰ Schlesingers Learning How to Behave, New York 1946, 27, 31f., 34f., ist ein leider mit allzu leichter Hand geschriebenes Werk ohne präzise Datierungen und nur oberflächlicher Ausnutzung seines zahlreichen Materials.

²¹ Vgl. H.F. May, The End of American Innocence, London 1970, 166f.

Strindberg, den mephistophelischen Wedekind, Hauptmann und Gorki mit ihrer Frucht eines naturalistischen Pessimismus und anarchistischem Odeur, sowie das ebenfalls als suspekt empfundene, statisch-symbolistische Drama Maeterlincks mit Beifall bedachte und sich anschickte, all diese Produkte nach Amerika zu exportieren. Nicht unerwähnt lassen wollen wir die Vorstellung vom "erotic myth", den Europa für viele Amerikaner beinhaltete, wie er u.a. von H. James in Daisy Miller, The Ambassadors, oder später von Edith Wharton in The Age of Innocence evoziert wurde, und worin Europa mit "sexual experience", Sünde, aber auch mit Befreiung, Bereicherung und Selbstfindung assoziiert wurde.²²

Die 1890er Jahre können wir, was die sozialen Umwälzungen im Lande selber betrifft, mit H.S. Commager und F.L. Pattee als Ende einer Periode, als Übergang und Zäsur, als eine "Wasserscheide" für eine neue, weniger provinzielle, internationalistischere, unruhigere, im Glauben an die alten Ideale erschütterte Zeit der amerikanischen Geschichte und des amerikanischen Selbstverständnisses bezeichnen.²³ Die Rezeption der von uns behandelten europäischen Autoren, Werke und Strömungen fällt in diese von Umwälzungen auch im Bereich der literarischen und sozialen Normen gekennzeichnete, in sich uneinheitliche, zerrissene und widersprüchliche Zeit.

Während Darwin in gebildeten Kreisen kaum mehr bekämpft wurde, bot sich H. Spencer als Brücke für eine letztliche Bestätigung der traditionellen religiösen, aber nun eben anders verpackten Wertvorstellungen an.²⁴ Während die Rolle der Frau, auf deren Idealisierung wir noch eingehen werden, einerseits in einem Intakthalten des Heims als "sanctuary"²⁵ und der Wahrung der "idealisti-

22 Vgl. W. Wasserstrom, Heiress of All the Ages, Minneapolis 1959, 65.

23 Vgl. H.S. Commager, The American Mind, New Haven ³1961, 41, 49, 53, und F.L. Pattee, The New American Literature 1890-1930, New York-London ²1930, 3-16. Ein nützliches Korrektiv für allzu simplifizierende Verwendung des Begriffs "Wasserscheide" ist zu finden in: M. Cunliffe, "American Watersheds", AQ XIII, winter 1961, 480-94.

24 Vgl. J. Fiskes am 31.5.1891 vor der Brooklyn Ethical Association gehaltenen Vortrag "Doctrine of Evolution. Its Scope and Purport", in: D. Pizer, 2-13.

25 Vgl. D. Pizer, 34.

schen" Werte bestand, veränderte sich andererseits ihre Rolle mit ihrem Partizipieren an der höheren Schulbildung. Im Jahre 1898 standen 70 % der Colleges beiden Geschlechtern offen, und 1902 machten die Damen ein Viertel der "undergraduates" aus.²⁶ Die 1890er Jahre stellten auch den Beginn einer wirksameren und weit verbreiteten Bewegung zugunsten freier kommunaler Buchereien dar; bis 1900 bestanden 1700 solcher Bibliotheken, zum Teil gestiftet von Männern wie A. Carnegie.²⁷

Die Annahme des Internationalen Urheberrechts durch die USA²⁸ fiel ebenfalls in den Beginn unserer Epoche. Diese Tatsache verdient eine Erwähnung, da bis 1.7.1891 billige Raubdrucke vor allem britischer Literatur den Informationsstand des interessierten amerikanischen Publikums auf beachtlicher Höhe hielt, auch wenn den eigenen Autoren dadurch große Schwierigkeiten auf dem Markt erwuchsen. Im Jahre 1894 wurden zum ersten Mal in den USA mehr amerikanische als ausländische Romane publiziert. Ein Jahr zuvor war Dickens noch immer der meistgelesene Romancier in Amerika. Allerdings hinkte zu diesem Zeitpunkt schon die amerikanische literarisch interessierte (und zumal die breite) Öffentlichkeit hinter der Entwicklung der neuen und neuesten europäischen Literatur her.²⁹ Für den Bereich des europäischen Dramas setzten, wie wir feststellen konnten, erst im Jahre 1912, als sich in literarischer Hinsicht in Amerika ohnehin vieles tat,³⁰ Übersetzungen in größerem Maßstab der untersuchten Autoren in Buchform ein.

Die 1890er Jahre bildeten nach R. Hofstadter, der die Ressentiments des Establishments und der konservativen Kräfte gegenüber den Intellektuellen in Amerika auf die demokratischen Institutionen und die egalitären Vorstellungen und Gefühle im Lande zurück-

26 Vgl. LHUS, 956.

27 Ibid., 955.

28 Nach Erlass des Präsidenten traten die Bestimmungen zum Urheberrecht in Kraft mit Großbritannien, Frankreich und Belgien am 1.7.1891, mit Deutschland am 15.4.1892, Italien am 21.10.1892, Norwegen am 1.7.1901, und mit Schweden erst am 26.5.1911. Vgl. S.P. Ladas, The International Protection of Literary and Artistic Property, New York 1938, II, 836f. Zu den aus den Artikeln 16-18 des Internationalen Urheberrechts resultierenden Einwänden der USA gegenüber den diversen Berner Konventionen vgl. P. Wittenberg, The Law of Literary Property, New York-Cleveland 1957, 106-10.

29 Vgl. J. Martin, Harvest of Change, Englewood Cliffs, N.J., 1967, 19-21.

30 Vgl. F.L. May.

führt, auch den Beginn eines engeren Zusammengehörigkeitsgefühls der amerikanischen Intellektuellen und ihrer kritischen Unruhe ästhetischen und sozialen Fragen gegenüber, während vorher

intellect in America had been mostly associated with the maintenance of old values. Now, both in historical reality and in the public awareness, it was linked with the propagation of novelty - with new ideas in politics and morals, art and literature.³¹

In der eigenen literarischen Produktion finden wir das Bild der Zerrissenheit dieser Epoche bestätigt. Einerseits erschienen noch in den 1890er Jahren naturalistische und sozialkritische Werke wie Riis' How the Other Half Lives (1890), Cranes Maggie, A Girl of the Streets (1893) oder Norris' McTeague (1899), kam eine von den akuten ökonomischen Schwierigkeiten zwischen 1893 und 1896 genährte, vorwiegend aus dem Mittelstand stammende Kritik an den Praktiken der Industrie auf, lange ehe Roosevelt 1905 den Terminus "muckraking journalism" in die Debatte warf,³² und fanden sich breite Teile der Öffentlichkeit in E. Markhams "Man with the Hoe", dem "gefeiertsten amerikanischen Gedicht der '90er Jahre" wieder.³³ Andererseits wurden besonders die späten 1890er Jahre von einer Woge populärer "historical romances" und Abenteuerromane, die sich von denen um 1870 publizierten kaum unterschieden, heimgesucht.³⁴ "Idealistischen" Maßstäben und dem

31 R. Hofstadter, Anti-intellectualism in American Life, New York 1964, 406f.

32 Vgl. J. Martin, 245f.

33 Vgl. D. Pizer, 300. Zu Recht bemerkt jedoch R.P. Falk, loc.cit.: "American literary criticism during 'The Years of Protest' from 1887 to 1894 stood aside from the social unrest and collectivistic tendency of the period. One cannot deny that a certain division of mind led Howells, Garland and Boyesen, and others of the modernists to hold up romantic and aesthetic standards of criticism while in their fiction and private letters they were espousing a strong program of social betterment."

34 Vgl. R.P. Falk, 117, J. Martin, 21, und G.C. Knight, The Strenuous Age in American Literature, Chapel Hill, N.C., 1954, 14. Nach G.C. Knight war F.M. Crawford noch 1894 der populärste lebende amerikanische Schriftsteller. The Critical Period in American Literature, Chapel Hill, N.C., 1951, 90f.

"daughter standard" der züchtigen Lektüre³⁵ im häuslichen Kreise entsprachen etwa Hopes Prisoner of Zenda, Barrys The Little Minister und selbst DuMauriers Trilby, das sich in sechs Monaten bis Ende 1894 in über 100.000 Exemplaren zum beachtlichen Preis von § 1.75 verkaufte,³⁶ als Melodram in der Saison 1894/5 mit 208 Aufführungen (ohne Reprisen)³⁷ ein Riesenerfolg wurde und in einem "mad, but chaste tornado" eine ganze Wirtschaftszweige erfassende Mode im (unschuldigen) Bohémestil in Schwung brachte.³⁸ Noch für das Jahr 1910 werden das breite Publikum ansprechende, wenig realistische Elemente in der amerikanischen Romanliteratur angegeben: "sentiment or swordplay, adventures in far places or local color, ... an ending that satisfied the Protestant conventions."³⁹ Die naturalistische Romantradition mit meist deutlich erkennbarem sozialkritischem Akzent wurde jedoch nach der Jahrhundertwende mit Autoren wie Norris, Dreiser, Wharton, Glasgow, Tarkington und Sinclair fortgesetzt.⁴⁰ Und ein Vergleich zwischen Lily Bart in E. Whartons 1905 publiziertem Roman The House of Mirth mit der Heldin des schwachen, 1914 veröffentlichten Erstlings S. Lewis', Our Mister Wrenn: The Romantic Adventures of a Gentle Man, erhellt den frappierenden Unterschied in der Darstellung der Konsequenzen eines Verstoßes gegen weibliche Schicklichkeit: während Lilys Ruf und Leben ruiniert sind, nachdem sie eine Stunde ohne weibliche Begleitung in der Wohnung eines Mannes

35 Vgl. die unveröffentlichte Dissertation L.J. Lutwacks, The Dynamics of Conservative Criticism: Literary Criticism in American Magazines, 1880-1900, Ohio State U. 1950, 383: "In actual practice the general belief in the daughter standard had three principal results: (1) it was not advisable to print anything that would offend a woman's sense of decency, (2) in literature women had to appear in a complimentary light, and (3) critical judgments were made preferably from the woman's point of view or with a woman's probable reaction in mind." Vgl. auch zu Boyesens "Iron Madonna": "Why We Have No Great Novelists", F II, Febr. 1887, 615-22.

36 Vgl. F.L. Mott, Golden Multitudes, New York 1947, 189, 207.

37 Vgl. J. Chapman and G.P. Sherwood, eds., The Best Plays of 1894-1899, New York 1955, 132.

38 A. Parry, Garrets and Pretenders, New York ²1960, 103ff.

39 LHUS, 1121.

40 Vgl. etwa M. Millgate, American Social Fiction. James to Cozzens, Edinburgh-London 1964, W. Rideout, The Radical Novel in the United States, 1900-1954, Cambridge, Mass., 1956, u. A. Kazin, On Native Grounds, Garden City, N.Y., 1942, 73ff.

verbracht hatte, läßt Lewis neun Jahre später Istra Nash begehrter und interessanter erscheinen, nachdem sie eine Wandertour durch Europa (!) in Begleitung eines ihr nicht angetrauten Herrn gewagt hatte.⁴¹

In engem Zusammenhang mit der denunziatorischen Etikettierung besonders der europäischen Naturalisten als Sozialisten und Anarchisten, auf deren politischen und emotionalen Hintergrund wir noch kurz eingehen werden, steht die Verletzung des mehrfach erwähnten tabuisierten und idealisierten semantischen Assoziationsfeldes Frau - Mutter - Familie - Ehe, und der Darstellung der Sexualität.⁴² Die überzogene "idealistisch"-romantisierende Konzeption und "kulturelle Fiktion"⁴³ der hilflosen, zerbrechlichen, aber kulturträchtigen reinen und jungen Frau,⁴⁴ treuen Gattin und aufopfernden Mutter,⁴⁵ die in zahlreichen rührseligen amerikani-

41 Vgl. W. Wasserstrom, 99.

42 Vgl. A. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1953, II, 334: "Nichts war so geeignet, der Idealisierung des Bürgertums als Substrat zu dienen, wie die Institution der Ehe und der Familie. ... die Idee der Familie wurde als Schutzwehr der bürgerlichen Gesellschaft gegen die gefährlichen Eindringlinge von außen und die zerstörerischen Elemente von innen zum geistigen Fundament des Dramas" - und, wie wir hinzufügen möchten, der konservativen, "idealistischen" Kritik in Amerika etwa bis zum Ersten Weltkrieg.

43 R. M. Williams, Jr., Die amerikanische Gesellschaft. Soziologie einer Nation, Stuttgart 1953, 85.

44 Das abschreckende Beispiel des Schicksals von H. James' Daisy Miller wurde häufig als Rechtfertigung der Institution der "chaperon" gegeben, die bis zum 25. Lebensjahr de rigueur war. Als Quelle der Gefahr für die Tugend, den Ruf der weiblichen Jugend Amerikas und ihrer "innate propriety" wurde besonders auf die Großstädte mit ihren unberechenbaren Fremden und Einwanderern hingewiesen. Noch im Jahre 1904 wurde von Mrs. Burton Harrison in The Well-Bred Girl in Society eben diesem wohlherzogen Mädchen aus guter Familie eine ältere weibliche Begleitperson als Tugendwächterin verschrieben. Vgl. J.T. Randall III, "The Genteel Reader and Daisy Miller", AQ XVII, fall 1965, 568-81, A.M. Schlesinger, 44ff., und D. Wexler, The Saga of American Society, New York 1937, 178.

45 Vgl. z.B. "The Point of View" im S XIV, July 1893, 131f.: "The average American mother, in society or out, is a good mother. Often she lacks knowledge, but she seldom lacks zeal. ... If the American mother has a fault it is that she obliterates herself for her children." Vgl. auch W.D. Howells' hochgradig sentimentales Mutterbild in seinem Kurzdrama "The Mother", H CVI, Dec. 1902, 21-6.

schen Romanen auch in den Jahrzehnten nach dem Sezessionskrieg erschien und sich großer Beliebtheit erfreute,⁴⁶ und das ineinanderwirkende System in der "'civilized morality'" von ökonomischen, gesellschaftlichen und religiösen Normen von der Reinheit in Lebensweise und Gedanken für Mann und Frau entsprach einem, wie N.G. Hale zu Recht bemerkt, "ideal of conduct, not a description of reality. In many respects this moral system was a heroic attempt to coerce a recalcitrant and hostile actuality",⁴⁷ blieb jedoch bis etwa 1912 eine dominierende Konzeption innerhalb des amerikanischen Wertverständnisses.

[James] Maurice Thompson (1844-1901), Sohn eines Baptistenpfarrers und Autor rührseliger Romane über das Leben im Süden der USA, der mit Alice of Old Vincennes (cop. 1900) über Indiana hinaus Ruhm in den gesamten Vereinigten Staaten erlangte, (DAB XVIII, 460f.) greift in seinen "idealistischen" Ethics of Art (Hartford, Conn., 1893) Realisten und Naturalisten mit dem für die ganze kritische Richtung charakteristischen Vorwurf an, sie zeigten nur die "ignoble nature" des Menschen, nie aber seine "heroic nature". Er zitiert einen das wahre Gesicht der realistischen Literatur enthüllenden Dialog und führt anschließend einen eigenen, höchst (Mittel-)klassebewußten Kommentar an:

'What is realism?' inquired a young woman the other day. Her friend answered, 'It is writing that we are too clean to speak, and reading about what we would blush to look at. It is going in books where to go in actual life would disgrace us. '... our strictures on art ought not to be different from our strictures on life. Our associations in art should not be lower than our associations in life.

46 Vgl. H.R. Brown, The Sentimental Novel in America 1789-1860, New York 1959, 369.

47 N.G. Hale, Jr., Freud and the Americans, New York 1971, I, 25f. Wie wenig die "idealistische" Fiktion von der Verehrung der Frau ihrer rechtlichen Situation entsprach, erhellt u.a. aus Woman, Church and State der engagierten Matilda Gage, wonach im Jahre 1892 in den meisten Staaten der Union der Mann die alleinige Vormundschaft über seine Frau und Kinder, und die Verfügungsgewalt über das von seiner Frau in die Ehe eingebrachte oder erarbeitete Vermögen besaß. Die Autorin zitiert einen Vorfall, der sich im Jahre 1886 in Lawrence, Kansas, zutrug und im Leavensworth Standard wiedergegeben wurde: "'A woman who ran away from her husband at Lawrence some time ago, was found at Ford Leavensworth yesterday by a Lawrence detective and taken back to her home. The officer received a reward of fifty dollars for her capture.'" Zit. in: A.W. Calhoun, A Social History of the American Family, New York 1917, repr. 1945, 110.

Thompson wittert in der Lektüre von Ibsens Hedda Gabler für jede amerikanische Frau "the smack of hell", weigert sich, auch der "avowedly pure woman" Glauben zu schenken wenn sie betont, ihre Tugend sei dadurch gestärkt worden, und warnt vor literarischer Produktion, die sich außerhalb "idealistischer" Forderungen bewegen würde: "Vitiate imagination and you destroy character. No pure woman ever wrote a fiction of illicit love; if she began pure, she ended soiled. Her soul followed her pen."⁴⁸

Theodore Roosevelt, zu dessen virilen Lieblingsvokabeln "manly" und "masterful" zählten,⁴⁹ und der J.P. Altgeld nie die Begnadigung von drei der Chicagoer Anarchisten verzieh,⁵⁰ können wir in vieler Hinsicht als Exempel der Identifikation des amerikanischen Mittelstands mit Reinheit in erotischen und sexuellen Fragen nehmen. Er betonte die Voraussetzung der "moral cleanliness" für die Größe einer Nation und schrieb sich selbst ins Tagebuch, daß er beim Zeitpunkt seiner Heirat (im Alter von 22 Jahren) "absolutely pure" gewesen sei: "I can tell everything I have ever done."⁵¹ Dem bürgerlichen amerikanischen Mittelstand entsprachen auch die literarischen Werturteile Roosevelts; Zola widerte ihn an mit seinen "conscientious descriptions of the unspeakable", Tolstois Kreutzerersonate nannte er ein "filthy and repulsive book", Gorki war für ihn ein unmoralischer Mensch.⁵²

Die von der Episkopalkirche im Jahre 1901 initiierte Interchurch Conference on Marriage and Divorce betonte in ihrem Aufruf:

'We plead for the cultivation of the grace of purity, for the careful guarding of children within the atmosphere of home ... and for the realization of the dignity of our physical nature lifted to such honor by the incarnation. ... Marriage is a holy thing ... the institution of God himself ... Reformation must begin here.'⁵³

48 Zit. in: D. Pizer, 87-91.

49 Zit. in: R. Hofstadter, The American Political Tradition, New York ¹⁰1967, 208.

50 Vgl. op.cit., 216.

51 N.G. Hale, 45f.

52 R. Hofstadter, Tradition, 226.

53 Zit. in: A.W. Calhoun, 306f.

Neben den Kirchen als Hüterinnen der traditionellen Moral bestand die "Institution" Anthony Comstock (1844-1915), nach dem das 1873 verabschiedete Gesetz zur Verhinderung von Beförderung als obszön eingestufte Literatur mit der Post benannt wurde, und der die Spitze der New Yorker Society for the Suppression of Vice in seiner Person vereinigte. (EB VI, 248)⁵⁴ G.J. Nathan stellt Comstock mit einer Mischung von Ironie und Respekt noch 1914 als "the one American critic of national and indubitable influence, the one critic with an authentic wallop" dar und weist auf Comstocks enormen Fleiß und Einfluß hin. Mencken folgert einen Monat später ebenfalls ironisch, wenn Comstock sich noch guter Gesundheit erfreue, "then it is because the Devil is righteously punished by his survival." ("The Rules of the Current Plays", SS XLII, March 1914, 145-52; "Roosevelt, Bulwer-Lytton and Anthony Comstock", SS XLII, April 1914, 145-52) Wieder Mencken bemerkt, daß "the whole Comstockian case ... was grounded upon the doctrine that virtue and ignorance were identical - that the slightest knowledge of sin was fatal to virtue."⁵⁵

Die Aversion der ethisch-ästhetisch orientierten Kritik gegenüber "problem plays" des realistischen und naturalistischen Dramas, in denen die sozialen Probleme des vierten Standes angeschnitten werden, hat auch eine politische Dimension,⁵⁶ die u.a. aus der ökonomischen Krisensituation im eigenen Land erhellt.

Das amerikanische Selbstbewußtsein im Bereich der Ökonomie wurde erschüttert durch Wirtschaftskrisen in den Jahren 1893, 1903,

54 Seine Werke, Frauds Exposed (1880), Traps for the Young (1883) und Morals Versus Art (1888), waren uns nicht zugänglich.

55 Zum Prozess E.H. Heywoods gegen das Comstock Law von 1873, der zur Verhaftung des Autors in den Jahren 1878, 1882 und 1890 führte, vgl. S. Ditzion, Marriage, Morals and Sex in America, New York 1953, 170-4. H.L. Mencken, Prejudices. Fifth Series, New York 1926, 17.

56 Ähnliches gilt für das 1905 eröffnete frühe Stummfilmkino "Nickelodeon", das sehr häufig neben Sex in reformerischer Verpackung brisante sozialkritische Themen aufgriff und damit nicht nur den Zorn der Theatereigentümer und "saloon"-Besitzer, sondern auch den der konservativen Geistlichkeit und des um seinen Frieden und Besitz bangenden Establishments auf sich zog. Vgl. etwa die Äußerung des Christian Leader: "A set of revolutionists training for the overthrow of the government could find no surer means than these exhibitionists." Zit. in L. Morris, Not So Long Ago, New York 1949, 44-7.

1907, 1910-11, 1913 und 1914,⁵⁷ durch die Tatsache, daß etwa im Jahre 1904 ein Achtel der amerikanischen Bevölkerung in Armut lebte,⁵⁸ durch erhebliche Unruhe in den Beziehungen der Sozialpartner - die 1890er Jahre waren u.a. die Periode der Homestead und Pullmann Streiks,⁵⁹ des Marsches von "Coxeys Armee", der vorwiegend agrarischen populistischen Bewegungen⁶⁰ -, durch Attacken von Seiten kritischer Journalisten auf Skrupellosigkeit der Praktiken in der Welt der Wirtschaft, Finanz und Politik, wie z.B. die H.D. Lloyds mit Wealth Against Commonwealth (1894).⁶¹ Zugleich stieg die in der AFL organisierte Arbeiterschaft zahlenmäßig und in ihrem Einfluß von 1897-1904 sprunghaft an.⁶² Die im Juni 1905 in Chicago gegründeten Industrial Workers of the World erhöhten bis 1912, dem Jahr des harten Streiks in Lawrence, Mass., ihre Aktivitäten und ihr Prestige.⁶³

Wie konservativ im Vergleich zu einer sich so radikal ändernden Realität die in Lehrbüchern für Colleges gefaßte sanktionierte Lehre der amerikanischen Ökonomie war, erhellt u.a. aus der Tatsache, daß noch Jahrzehnte nach dem Sezessionskrieg die von dem Geistlichen Francis Wayland bereits 1837 verfaßten Elements of Political Economy in leicht revidierter Fassung in Gebrauch waren.⁶⁴

57 Vgl. H.U. Faulkner, The Decline of Laissez-Faire 1897-1917, New York-Toronto 1951, 22, 27, 30ff.

58 Op. cit., 21.

59 Zwischen 1893 und 1898 wurden 7.029 und von 1899 bis 1904 15.463 länger als 24 Stunden dauernde Streiks und von 1893 bis 1895 922 Aussperrungen registriert. Op.cit., 291. Vgl. auch C.H. Hopkins, The Rise of the Social Gospel in American Protestantism 1865-1915, New Haven 1961, 79.

60 Op. cit., 370; C. Beals, The Great Revolt and Its Leaders, London-New York-Toronto c1968.

61 Vgl., H.U. Faulkner, Politics, Reform and Expansion 1890-1900, New York-Evanston-London 1963, 19, und C. Hoffmann, "The Depression of the Nineties", JEH XVI, June 1956, 137-64.

62 H.U. Faulkner, Decline, 289, und H. Pelling, American Labor, Chicago-London 1965, 99. Zur Übersicht über die regionale Verbreitung der frühen amerikanischen Sozialistischen Partei vgl. D.A. Shannon, The Socialist Party of America, Chicago 1955, repr. 1967, 1-42.

63 Vgl., H.U. Faulkner, Decline, 304-7.

64 Vgl. R. Hofstadter, Social Darwinism in American Thought 1860-1915, Philadelphia 1948, 123.

Ein weiterer Tatbestand sollte als Hintergrund für ressentimentgeladene antieuropäische Äußerungen, etwa Winters und Towses, erwähnt werden. Die Quote der Einwanderer stieg in der Dekade vor 1900 rapide; mehr als dreieinhalb Millionen Europäer strömten ins "Gelobte Land". Im Jahre 1900 lebten über zehn Millionen Einwanderer, davon mehr als sieben Millionen aus Südosteuropa stammend, in den USA.⁶⁵ Im selben Jahr waren ein Drittel der Einwohner Bostons gebürtige Ausländer; New York hatte eine deutschsprachige Bevölkerung von der damaligen Größe Hamburgs und zweieinhalb mal so viele Juden als Warschau.⁶⁶

Das Mißtrauen gegenüber naturalistischen Dramen europäischer Provinienz wurde ohne Frage - wir werden im Laufe unserer Untersuchung noch darauf zurückkommen - dadurch genährt, daß man Sozialismus, Anarchie, auch freie Liebe, also Auflösung der Organisationsform der Familie, mit der Agitation und dem Kulturkreis immigrierter, besonders deutschsprachiger Gruppen, in deren Sprache Publikationen dieser Art erschienen - erwähnt sei Mosts Freiheit - assoziierte⁶⁷ und oft von der "Unmoralität" einer Literatur auf deren Autor und die sie erzeugende Gesellschaft und Kultur schloß. Das Etikett "Anarchist", das die konservative Kritik u.a. Ibsen, Hauptmann und Gorki anzuhaften versuchte, war als Emotionen weckendes Denunziationsmittel auch mit seinen politischen Assoziationen nicht ungeschickt, da etwa die Tragödie der "Haymarket Affair" vom 4.5.1886, bei der trotz mangelnder Beweise sieben Anarchisten, davon sechs deutschsprachige, zum Tode verurteilt und vier davon im November 1887 gehängt worden waren, noch nicht aus dem Gedächtnis geschwunden war,⁶⁸ und auch der Mörder des am 6.9.1901 erschossenen Präsidenten McKinley allgemein

65 Vgl. H.U. Faulkner, Politics, 4f.

66 Vgl. J. Martin, 5.

67 Richard Ely betont in seinem Recent American Socialism, New York 1886, den als skandalös und gefährlich empfundenen Tatbestand unter besonderem Insistieren auf dem deutschsprachigen Charakter dieser Bewegung. So zitiert er u.a. den Vorboten und Freiheit. Vgl. A.W. Calhoun, 323-5.

68 Vgl. H. Pelling, 71, H. Davis, The History of the Haymarket Affair, New York ²1958, und die die Verzerrung der Tatsachen spiegelnden Holzschnitte bzw. Tuschzeichnungen Tholstrups und Nasts im Harper's Weekly vom 15.3. und 4.9.1886, in: H.N.Smith, ed., Popular Culture and Industrialism 1865-1890, New York 1966, plates: 26-8, text: 335-8.

als "half-crazy anarchist" angesehen wurde.⁶⁹ Den nie aufgeklärten Bombenanschlag auf die Los Angeles Times vom 1.10.1910, der 21 Menschenleben kostete und den bewiesenen Mord an dem Gouverneur Idahos, F. Stennenburg, vom 30.12.1905 lastete die öffentliche Meinung ebenfalls der Arbeiterbewegung, Sozialisten und Anarchisten, an.⁷⁰

Auch die mit "Social Gospel" umschriebene, vielfältige protestantisch-progressive Reformbewegung der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Jahre des 20. Jahrhunderts, mit der Namen wie W. Gladden, L. Abbott, F.G. Peabody, W.D.P. Bliss, G. Herron und W. Rauschenbusch verbunden sind,⁷¹ wehrte sich in ihrem Hauptstrom bei aller Kritik am uneingeschränkten Wettbewerb gegen Gefahren des revolutionären Sozialismus wie z.B. gegen die Konzeption des Klassenkampfes und natürlich gegen atheistisches Gedankengut.⁷²

69 M. Sullivan, Our Times. The United States 1900-1925, New York-London 1927, I, 561f. Auf die Vorfälle um Emma Goldman und Begebenheiten in Europa, die die Rezeption des europäischen Dramas in den USA beeinflusst haben können, gehen wir an anderer Stelle noch ein. Der bekannte Anarchist und Freund E. Goldmans, A. Berkman, verletzte Henry Frick am 23.7.1892 beim Homestead-Streik in Pennsylvania schwer, was der Pressekampagne gegen Anarchisten weitere Nahrung gab. Vgl. G.C.Knight, Period, 78.

70 Vgl. H.U. Faulkner, Decline, 296f.

71 Vgl. etwa R. Hofstadter, Darwinism, 87, und C.H. Hopkins, Rise, 69, 75 u.ö. Die 1906 gegründete Christian Socialist Fellowship rückte in die Nähe des marxistischen Sozialismus. Vgl. op.cit., 235f.

72 Vgl. C.H. Hopkins, Gospel, 323, und R. Hofstadter, Darwinism, 87.

II. DIE ORGANISATIONSFORMEN DES NEW YORKER THEATERS UND DIE AMERIKANISCHE KRITIK

1. Die Kontroverse um die Theatersyndikate und europäische Alternativen

Die Diskussion über eine wünschenswerte Änderung der Struktur des New Yorker Theaterbetriebs ist auf dem Hintergrund des in zunehmendem Maße nach kommerziellen Gesichtspunkten ausgerichteten Theaters⁷³ und ab 1895 auf dem Hintergrund der Existenz des von

73 Zur Entwicklung von den "stock companies" über das "star system" zum "combination system" bis zur Zentralisierung in New York vgl. J. Magnus, "The Condition of the American Stage", NAR CXLIV, Febr. 1887, 169-78; A.L. Bernheim, The Business of the Theater 1750-1932, New York 1964; K. Macgowan, Footlights Across America, New York 1929; A.H. Quinn, A History of the American Drama from the Civil War to the Present Day, New York 1964, 2f.; B. Hewitt, Theatre U.S.A. 1668 to 1957, New York 1959, 152-60; J. Poggi, Theater in America, Ithaca, New York, 1968; T.H. Dickinson, The Case of American Drama, Boston-New York 1915, 108f.; H. Tyrell, "The Recent Dramatic Season", F XXXV, July 1903, 85-100; A. Hornblow, A History of the Theater in America, Philadelphia - London 1919, I, 319; D. Belasco, "The Theatrical Syndicate. One Side", Cos XXXVIII, 193-8; N. Hapgood, "The Theatrical Syndicate", IM I, Jan. 1900, 99-122; M. White, "The Stage", Mun XLVII, Aug. 1912, 817; H. Tyrell, "The Drama", F XXXV, Jan. 1904, 402-16; C. Hamilton, "Overproduction in the American Theatre", F XLII, Oct. 1909, 353-65; C. Hamilton, The Theory of the Theatre, New York ²1930, 166; W.B. Blake, "Our Un-American Stage", J LXXII, March 27, 1912, 503-8.

Zur Kritik der Kommentatoren an der Einflußnahme des Syndikats vgl. P. Roten, The Contributions of Harrison Grey Fiske to the American Theater as Editor of the New York Dramatic Mirror, unpubl. diss., U. of Michigan 1963, 170-3; N. Hapgood, "The Theatrical Syndicate", IQ I, Jan., 99-122; anon., "The Future of the Drama", N LXXVI, Febr. 19, 1903, 147; M.J. Moses, "The Disintegration of the Theatre", F XLV, April 1911, 565-71.

Zur Diskussion über das demokratische "civic theatre" Percy MacKayes vgl. P. MacKaye, The Playhouse and the Play, New York 1909; O.M. Saylor, Our American Theater, New York 1923, 237; anon., N LXXXVIII, May 6, 1909, 469f.; H.L. Mencken, "Novels and Other Books - Chiefly Bad", SS XXVIII, Aug. 1909, 152-60; anon., "The Civic Theatre", Q CIII, March 1, 1913, 471f.; T.H. Dickinson, Case, 193-5; G.J. Nathan, "The Democratic Theater", SS LIII, Dec. 1917, 131-7.

Zur Behandlung der "little theatres" vgl. C.D'Arcey Mackay, The Little Theatre in the United States, New York 1917; auf die Unsicherheit der Terminologie verweist A.L. Bernheim, 101; Kap. I in W.L. Phelps, The Twentieth Century Theatre, New York 1918; S. Cheney, The Art Theatre, New York ⁴1925, 64ff.; W.L. Phelps, As I Like It. First Series, New York ³1926, 10; T.H. Dickinson,

den sechs Partnern Hayman, Charles Frohman, S.F. Nirdlinger alias Nixon und F. Zimmermann, beide Philadelphia, M. Klaw und A. Erlanger getragenen Theatersyndikats und seiner Konkurrenz, dem "Independent Movement", mit der daraus resultierenden Überproduktion an Dramen zu sehen. Wir beschränken uns im folgenden auf diejenigen Bemerkungen der Kritiker, die unser Thema tangieren.

In vielen Artikeln bildeten die in Europa bereits bestehenden Theater neuen Typs, das Théâtre Libre Antcines (1887) und das Théâtre de l'Oeuvre Lugné-Poës (1892) in Paris, die Freie Bühne Otto Brahm's (1889) in Berlin und das Independent Theatre (1891) des gebürtigen Holländers Grein in London⁷⁴ Alternativen für Änderungs- bzw. Verbesserungsvorschläge der amerikanischen Kritiker auch für ihre Theaterorganisation. Daß dabei neben der bloßen Organisationsform eines solchen Theaters oft auch die Frage der damit verbundenen Geschmacksrichtung, der Gestaltung des Spielplans,

73 (Fts.)

The Insurgent Theatre, New York 1917, 145ff.; G. Mason, "Democracy in the American Theatre", O CXI, Sept. 29, 1915, 260-2; J.R.Towse, Sixty Years of the Theatre, New York-London 1916, 463f.; W. Frank, "Concerning a Little Theatre", SA I, Dec. 1916, 157-64; Belasco, "David Belasco Sees a Menace to the True Art of the Stage in Toy Playhouses and Little Repertory Theaters", NYHerald, Jan. 7, 1917, III, 7; C. Hamilton, "Belasco and the Independent Theatre", B XLV, March 1917, 8-12.

Zur Diskussion über Dramenligen und ein "federated audience" vgl. E. Sheldon, "The Drama and the Schools", SR XX, Jan. 1912, 65-75; W.L. Phelps, Twentieth Century, 83ff. und Autobiography, 479; W.P. Eaton, Plays and Players, Cincinnati 1916, 314; C. Hamilton, "Organizing an Audience", B XXXIV, Oct. 1911, 161-6, und "A Shelf of Printed Plays", B XLII, April 1915, 178-83; S. Cheney, The New Movement in the Theatre, New York 1914, 192; T.H. Dickinson, Insurgent, 45ff.; J. Corbin, "The New Revolt Against Broadway", S LIV, Oct. 1913, 516-23; G.J. Nathan, "Uplifting the Drama Series 2496", SS XL, June 1913, 153-8; H.L. Mencken, Prejudices. Third Series, New York 1922, 306; C. Hamilton, Theory, 56; M.M. Fiske, in M.G. Weyer, "The Drama League of America", M I, Febr. 1915, 53-9; W.C. de Mille, "Our 'Commercial' Drama", YR n.s. IV, Jan. 1915, 316-29; anon., "Democracy and the Theatre", D LVIII, Jan. 1, 1915, 3f.

Zur einsetzenden Konkurrenz des Stummfilmkinos vgl. L. Morris, Not So Long Ago, 44-7; A.L. Bernheim, 86f.; W.P. Eaton, "The Canned Drama", AM LXVIII, Sept. 1909, 493-500; R. Gray, "An Amazing Theatrical Situation", OM LXVIII, March 1914, 273-5; A. Kuttner, "Drama Comes Back from the Movies", NR IV, Aug. 14, 1915, 51f.; C. Hamilton, Studies in Stagecraft, New York 1914, 225-39; W.D. Howells, "Editor's Chair", H CXXXIII, June 1916, 146-9.

74 Daten nach OCT, London-New York-Toronto³ 1967, 31, 589, 354. 412.

der Schauspielkunst und der Dramentheorie, etc. akut wurde, versteht sich von selbst. Eine zweite Alternative für viele Kritiker besonders der älteren Generation bestand in der Rückkehr zur ihnen bereits vertrauten amerikanischen "stock company" der guten alten Zeit. Zur letzteren Gruppe ist der 1863 in Sachsen geborene Otto Heller zu zählen, der uns im Zusammenhang vor allem mit Ibsen, Hauptmann und Sudermann noch beschäftigen wird. Er verteidigt in der Julinummer der dem zeitgenössischen europäischen Drama sehr aufgeschlossenen Zeitschrift Poet-Lore von 1889 das Drama zuungunsten des breiten amerikanischen Publikumsgeschmacks und der Theaterstruktur gegen den Vorwurf, degeneriert zu sein, und verbindet dies mit einem Angriff auf "star" und "managers", die er als "uncultured and greedy speculators" sieht. Heller fordert die Rückkehr zur "stock company". Ibsen und Björnson werden als Beispiele für die durchaus bestehende hohe Kunst des Dramas angeführt. ("The Library", P-L I, July 1889, 337-42) Bei Francis Albert Doughty finden wir im Januar 1890 eine ähnliche Koppelung zwischen Anklage des amerikanischen Theatermanagements und des Geschmacks der breiten Masse mit der Forderung nach einer Befreiung aus der schalen Welt der "soiled and faded finery of the 'green room'" durch Henrik Ibsen. ("Evolution in Popular Ideals", A I, Jan. 1890, 166-74)

Während im Dezember 1890 ein anonymes Beitrag im Scribner's ein amerikanisches staatlich subventioniertes und am Vorbild der Comédie Française orientiertes Nationaltheater forderte ("The Point of View", S VII, 790f.), liegen zwei Jahre später die ersten negativen Reaktionen auf Antoines Théâtre Libre vor. Edward Fuller wehrt sich mit deutlicher Spitze gegen den "Ibsenism", gegen ein elitär oder gar kulthaft betriebenes Theater: "The salvation of dramatic art is no more likely to be attained by the cultivation of 'isms' than by the exclusion of the Philistines." Das Argument, daß das Théâtre Libre im Gegensatz zum rein kommerziell betriebenen Theater Stücke ihres literarischen Wertes wegen aufführen will und kann, versucht er mit den Vokabeln des Konservativen zu entkräften; dabei fällt der Topos, wonach die Zustände der korrupten europäischen Gesellschaft und ihre Mimesis im europäischen Drama auf die USA einfach nicht übertragbar seien: "The Théâtre Libre ... is free in the sinister

English sense ... It is a stage where plays that are repulsive, indecent, or immoral - or perhaps all three - are represented ... Such conditions simply do not exist here." Seine Entrüstung über ein amerikanisches Stück vom realistischen, an Ibsen erinnernden Typ einer Margaret Fleming, das vor kurzem auch in New York von A.M. Palmer gezeigt worden und dem Stil eines am Théâtre Libre orientierten amerikanischen "Independent Theater" angemessen war, ist denn auch konsequent: "To unaccustomed nostrils the moral of the play is intolerable, whether foot-baths, the state of the infant stomach, adultery or insanity, are under discussion." ("An Independent Theatre", Lip XLIX, April 1892, 371-5) Unmittelbar an Fullers Artikel schließt sich die Antwort von James L. Ford, die in ihrer Zielsetzung unklar bleibt. Einerseits begrüßt er durchaus realistische Stücke wie Margaret Fleming, andererseits bezeichnet er sowohl das Théâtre Libre als auch die Freie Bühne in Berlin und das Londoner Independent Theatre schlicht und ohne nähere Erläuterung als Mißerfolge und schreibt ironisch-resigniert von der wohl bald auch in New York bevorstehenden Einrichtung eines solchen "temple of art." ("The Independent or Free Theatre of New York", Lip XLIX, April 1892, 375-8) Dagegen gibt Theodore Child im Herbst desselben Jahres eine objektive und durchaus sympathisierende Beschreibung der Ziele des Théâtre Libre. ("Literary Paris. Second Paper.", H LXXXV, Sept. 1892, 489-506)

Richard Hovey, der amerikanische Dichter, Anwalt und Übersetzer Maeterlincks, gibt in Poet-Lore vom Herbst 1895 einen der seltenen Kommentare zum Théâtre de l'Oeuvre Lugné-Poës. In seinem Bericht über sein Zusammentreffen mit Maeterlinck anlässlich eines Londoner Gastspiels des Théâtre de l'Oeuvre versucht er, detaillierte Falschmeldungen der New Yorker Presse zu korrigieren, wonach das Theater Lugné-Poës ein reines Marionettentheater sei. ("Impressions of Maurice Maeterlinck and the Théâtre de l'Oeuvre", P-L VII, Aug.-Sept. 1895, 446-50)

Eine konservative akademische Stimme, Phillip Ogden von der Johns Hopkins Universität, macht aus ihrer Abneigung gegen das naturalistische Theater und gegen Antoines Théâtre Libre, dieses "upstart venture", in der Mainummer der in Baltimore erscheinenden Modern Language Notes von 1897 kein Hehl. Antoine, dessen

Theater trotz alledem in seiner frühen Geschichte objektiv dargestellt wird, wird als Werkzeug der naturalistischen Dramatiker gesehen, die sein Genie brauchten, um überhaupt gehört zu werden. Ogden attackiert auch die neue Form der Inszenierung und der Schauspielkunst.

In Antoiness efforts to avoid the old style, he discards all compositions possessing true dramatic spirit, as well as those revealing the better qualities of human nature, and breathing a wholesome tone of decency and purity.... Realism misunderstood and exaggerated has become with him and his confrères a blind frenzy for the unvarnished portrayal of whatever is base and sensual. There is no sky over their head,... But it is a hopeful symptom of the times that the Théâtre Libre has exercised so little influence. ("Le Théâtre Libre", MLN XII, 292-308)

Ludwig Lewisohn, den wir noch des öfteren erwähnen werden, bezeichnet dagegen im Jahre 1915 Antoiness Theater in lobender Absicht als epochemachend. (The Modern Drama, New York ³1921, 44f. u.ö.) W.L. Phelps erwähnt rückblickend das Théâtre Libre voller Anerkennung, vor allem in seiner Funktion als Förderer Henri Becques. (The Twentieth Century Theatre, New York 1918, 77) Wenn schon die Zahl der Artikel über das Théâtre Libre nicht beeindruckend erscheint, so muß man doch Lee Baxandalls Bemerkung recht geben, der im Modern Drama vom Februar 1963 bemerkt, Antoiness Theater sei jetzt in den USA recht gut bekannt, die Information über Entwicklung und Leistung der Berliner Freien Bühne sei jedoch schwer vernachlässigt worden. ("The Naturalist Innovation on the German Stage: The Freie Bühne and Its Influence", MD V, Febr. 1963, 454-76) In der Tat findet sich in den von uns durchgesehenen Jahrgängen kein Artikel, der sich ausschließlich mit der Freien Bühne befaßt. Erst nach der Jahrhundertwende wird in kurzen Bemerkungen im Zusammenhang mit Hauptmann und Sudermann überhaupt auf ihre Existenz hingewiesen.

Die überwältigende Mehrheit der amerikanischen Theaterkritiker ist sich in ihrer Unzufriedenheit über den Zustand der amerikanischen Bühne⁷⁵ und der Theaterstruktur einig.

75 Die Klage über das mangelnde Niveau am amerikanischen Theater ist alt. Vgl. z.B. die Beiträge W. Whitmans und H. James in M.J. Moses and J.M. Brown, eds., The American Theater As Seen By Its Critics 1752-1934, New York 1934, repr. 1967, 70-2, 122-6.

Ab 1900 ist eine deutliche Zunahme, in Zahl und Vehemenz, der Artikel zu verzeichnen, die sich mit dem Syndikat befassen; der Höhepunkt der Auseinandersetzung, die, was die Kritik in den Zeitschriften angeht, fast einhellig gegen den Trust gerichtet ist, liegt zwischen 1903 und 1905.

Der Dramakritiker der New York Times, John Corbin, beklagt im Scribner's vom Februar 1905 als eine der Auswirkungen des Syndikats das Fehlen amerikanischer Stücke auf amerikanischen Bühnen; dagegen würden zahllose minderwertige Stücke europäischer Provenienz gezeigt, die für Amerikaner oft ohne jedes echte Interesse seien, eine Klage, die an Tyrell vom Juli 1903 erinnert. Auch er hofft auf möglichst viele Repertoiretheater in möglichst naher Zukunft. ("The Lights and the Stars of Broadway", S XXXVII, 129-42)

Hapgood wendet sich gegen die Syndikatsherren im Namen der vernachlässigten Kunst - er spricht von "indecency", "emptiness", "vanity", "restriction" des Dargebotenen - und redet dem privat unterstützten Repertoiretheater von Niveau das Wort. ("The Theatrical Syndicate", IO I, Jan. 1900, 99-122) In seinem Buch The Stage in America, 1897-1900, New York 1901, 35, wirft Hapgood dem Syndikat das Verhindern der europäischen Moderne auf der amerikanischen Bühne vor:

They ... do not try to replace the successes of Sudermann, Hauptmann or Ibsen, or to encourage in any way the sterner aspects of the drama in America. They dread anything austere and tragic. It means to them the same as unpleasant and dull.

Ende 1904 treten zwei erbitterte Kontrahenten, Marc Klaw - von George Jean Nathan zur Weihnachtszeit 1910 spöttisch "Santa Klaw's" genannt ("What the Theater Got in Its Stocking", SS XXX, Febr. 1910, 145) - und David Belasco, mit einander gegenübergestellten Artikeln im Cosmopolitan in die Öffentlichkeit. Belascos Vorwürfe enthalten für uns nichts wesentlich Neues; für ihn gehen die lamentablen Zustände am amerikanischen Theater klar zu Lasten des Syndikats und dessen Praktiken. Die künstlich erzeugte Theaterschwemme wird befriedigt durch

a plethora of foreign failures, of indifferently dramatized novels, of inane and tiresome musical comedy. The result is the degradation of the national stage - the decadence of the national drama. ("The Theatrical Syndicate. One Side." Cos XXXVIII, Dec., 1904, 193-8)

In seiner reichlich schwachen Gegendarstellung, die sich rein kommerziellem Vokabular und ebensolcher Argumentation verschreibt, betont Klaw, daß das Theaterwesen noch immer ein kommerzielles Unternehmen in privater Hand und den Erfordernissen des Geschäftslebens unterworfen sei. Die These, daß das Theater eine künstlerische und "erzieherische" Funktion dem Publikum gegenüber habe, lehnt er glatt ab; Klaw sieht das Publikum als passiven Konsumenten. Als Erfolge für das Syndikat und alle Betroffenen führt er die für ihn einleuchtenden Argumente an:

there is no longer any conflict of rival interests ... Practically every first-class theatrical manager is now a member of it, and never in the history of theatricals have they all been so prosperous. ("The Theatrical Syndicate. The Other Side", Cos XXXVIII, Dec. 1904, 199-201)

Edwin Wiley von der Vanderbilt Universität nimmt in der Julinummer der Sewanee Review von 1905 Bezug auf die Äußerungen Klaws, in denen er den "cloven hoof ... shamelessly displayed" sieht. Er zitiert auch ein anderes Mitglied des Sechsertrusts, Charles Frohman, der im Harper's Weekly vom 31. Dezember 1904 seine Spielplanpolitik folgendermaßen verteidigt hatte: "In my opinion the people do not, as a rule, take the theatre very seriously, and they are not particularly eager for instruction at so much a seat." Wiley sieht die Männer des Trusts "better equipped to manage stock-yards and street-railways than to control the output of the American theatre, and to direct its policy." Er führt unter den "outrageous ... abuses" des Syndikats an, daß Kritikern, die sich nicht lobend geäußert hätten, der Zutritt zu Syndikatstheatern verwehrt worden sei. Schließlich macht er es für die inexistente große dramatische Literatur Amerikas in starkem Maße mitverantwortlich, was schon 1899 Charles F. Nirdlinger in einer virulenten Attacke getan hatte.⁷⁶ ("A Glance at the

76 "A Cabal against the Zeitgeist", in: Masques and Mummies, New York 1899, 61-71.

American Stage, and 'Semiramis and Other Plays'", SR XIII, July 1905, 292-304)

2. Reformversuche im amerikanischen Theaterbetrieb⁷⁷

a) Das Criterion Independent Theatre

Ein heute so gut wie vergessener Versuch,⁷⁸ im amerikanischen Theaterbetrieb ein Beispiel nach der europäischen Bewegung der Freien Bühne zu realisieren, stellt das Projekt des Criterion Independent Theatre dar. Es wäre ohne die bis 1900 avantgardistische Zeitschrift Criterion, die für Mencken die aufregendste Wochenzeitschrift ihrer Zeit gewesen war, undenkbar.⁷⁹ J.E.Bender hat in "The Criterion Independent Theatre", ETJ XVIII, Oct. 1966, 197-209, die kurze Geschichte dieser Bühne, die Werke von Ibsen, Giacosa, Echegaray, Hervieu, Ostrowski und Mertyn zur Aufführung brachte, dargestellt. Uns interessiert hier weniger die Resonanz auf die erwähnten Stücke, die zunehmend schwächer wurde, als die Konzeption des Criterion als einer "Freien Bühne", ihre Organisationsform und das Echo darauf.

Am 23. Oktober wurde offiziell in Criterion das Criterion Theatre angekündigt und ab der darauffolgenden Woche als Criterion Independent Theatre geführt. In einem "manifesto of intention" wurde das Projekt eindeutig in die revolutionäre Tradition der europäischen "Freien Theaterbewegung" gestellt. Ein elitärer Anspruch wird ebenfalls klar formuliert: "Such a theatre would appeal from the majority of thoughtless playgoers to the intelligent minority - the aristocracy of brains."

Die Finanzierung wurde von der Zeitschrift bzw. von deren reichem Gönner in St. Louis, einem Freund des Herausgebers in St. Louis, Mrs. Grace Davidson, getragen. Man war realistisch genug,

77 Auf Versuche außerhalb der Städte New York und Chicago, wie etwa auf das seit 1892 funktionierende subventionierte Stadttheater in Northampton, Mass., (s.W.L. Phelps, Twentieth Century, 74f.), kann aus Materialschwierigkeiten nicht eingegangen werden.

78 Keine Erwähnung in: A.H. Quinn; G. Hughes, A History of the American Theatre 1900-1950, New York 1951; W.J. Meserve, An Outline History of American Drama, Totowa, N.J., 1965; H. Taubmann, The Making of the American Theatre, New York, rev. ed. 1967.

79 Vgl. H.L. Mencken, Prejudices. First Series, New York 1919, 129.

ein Defizit zu erwarten. Unterstützung ideeller Natur wurde von Julia Arthur, Daniel Frohman, Heinrich Conried, Sir Henry Irving und Harrison Grey Fiske zugesagt. Der ebenso konservative wie angesehene Winter von der New York Tribune begnügte sich mit zwei knappen sarkastischen Bemerkungen und schwiegte im übrigen aus. Mit der New York Sun legte sich der zur Criterion-Redaktion gehörende Percival Pollard durch eine offenerherzige und herbe Kritik an einem Stück des Sun-Kritikers Franklin Fyles an, der anfänglich dem Projekt freundlich gegenübergestanden hatte, jetzt aber nur ätzende Kommentare dazu abgab. Auch Dithmar von der Times war dem Unternehmen nicht wohlgesinnt, was vor allem aufgrund der Auswahl der Stücke geschah. Kommentare in den Zeitschriften waren sehr selten und konzentrierten sich auf die dargebotenen Stücke, was bei den zahlreichen Klagen über die Zustände am amerikanischen Theater einigermaßen verwundert. Andererseits war die schauspielerische Leistung bei allen dargebotenen Stücken nicht dazu angetan, den Kritikern positive Kommentare über das Experiment als Ganzes zu entlocken, deren Interesse sich traditionsgemäß stark an den Schauspielern orientierte.

Das Scheitern des Criterion Independent Theatre war, wie Bender richtig feststellt, vor allem darauf zurückzuführen, daß seine Initiatoren (Kritiker, Schriftsteller und Übersetzer wie Vance Thompson, Percival Pollard, Charles H. Meltzer, James S. Metcalfe, Charles F. Nirdlinger, Henry A. Clapp) eher an einer literarischen Bewegung denn am Theater und seiner Organisation interessiert waren. So ist auch ihre grobe Vernachlässigung der Probenarbeit und der Inszenierung zu verstehen. Sie waren jedoch in den 1890er Jahren die ersten "Theaterrevolutionäre", von den wenigen weiterbestehenden New Yorker unabhängigen Managern wie Fiske, Palmer, Arnold Daly und, in wesentlich geringerem Maße, Belasco, abgesehen.

b) Die Progressive Stage Society

Das nächste uns bekannte Experiment war nicht nur direkt an europäischen Vorbildern orientiert, sondern wurde auch von einem Europäer gegründet. Julius Hopp, ein Mann, der Sozialismus und Theater verbinden wollte oder zumindest seine beiden Leidenschaft-

ten nicht voneinander zu trennen vermochte, schuf 1905 die New Yorker Progressive Stage Society, bei der auch die bekannte Anarchistin Emma Goldman aktiv war,⁸⁰ eine Vereinigung, die engagierte dramatische Literatur zur Aufführung bringen wollte, nicht zuletzt, um das Klassenbewußtsein des Publikums zu stärken. Wie Dickinson mit Recht bemerkt, blieb das Projekt als Fremdkörper im Theaterwesen und in seiner politischen Konzeption zum Scheitern verurteilt. Allerdings war Hopp einer der ersten, die sich aktiv um neue Wege im amerikanischen Theaterwesen bemühten. Andere seiner Versuche, teilweise in Zusammenarbeit mit Emanuel Reicher, bei der Modern Stage, dem Wage Earner's Theatre, dem Educational Theatre for Schools und der Theatre League blieben jedoch trotz ihres Scheiterns nicht ohne Spuren im Bewußtsein der am Theater interessierten amerikanischen Öffentlichkeit.⁸¹

c) Das New Theatre in Chicago und New York

Die nächste Zäsur im Experiment mit der Organisationsform des amerikanischen Theaterbetriebs kann mit dem Versuch des New Theatre in Chicago gesetzt werden. Zwanzig "trustees" wurden im Sommer des Jahres 1906 gewählt, und ein Garantiefonds von 25.000 Dollar kam zustande. Es sollte zeitgenössische, auch europäische Autoren zu Wort kommen lassen, keine dominierenden Stars zulassen, als Repertoiretheater an europäischen Vorbildern orientiert sein. (Dickinson, Insurgent, 28ff.) Es existierte nur vier Monate, von November 1906 bis Februar 1907. Unter anderem waren auch Echegarays El Gran Galeoto, Augiers Le Gendre de M. Poirier und Hernes Margaret Fleming gegeben worden. Die uns zugänglichen Kommentare über das Projekt als organisatorische Neuerung sind spärlich, was zum Teil mit seiner geographischen Situation zusammenhängen mag. In einem anonymen Leitartikel des Dial vom 1. März 1907 werden als Gründe für das Scheitern übereiltes Planen, Konfusion zwischen den Zielen der künstlerischen und der finanziellen

80 R. Drinnon, Rebel in Paradise. A Biography of Emma Goldman. Chicago-London 1961, 155. Drinnon legt, ohne genaue Daten zu nennen, die Entstehung der "Progressive Stage Society" in die 1890er Jahre. "The society gave weekly performances of foreign plays, but the relative lack of interest of New York audiences made the venture short-lived."

81 Nach T.H. Dickinson, Insurgent, 62-4.

Leiter, der Ruf, exklusiv sein zu wollen, der jedem Versuch dieser Art bald anhaftete,⁸² und ein schlecht eingespieltes, amateurhaft wirkendes Ensemble angegeben. ("A Theatrical Autopsy", D XLII, March 1, 1907, 129-31)

Dickinsons Vorwürfe sind nicht minder scharf:

The New Theatre used its subsidy to perpetuate the faults of the commercial theatre. ... only one American play of any value was produced, James A. Herne's Margaret Fleming; in foreign plays the committee was misled into offering a preponderance of the strong meat from European tables to the tender palates of the American middle-west; the audience was not successfully recruited; ... (28-30)

Der anonyme Kritiker der Nation vom 7. März 1907 bedauert ebenfalls den Mißerfolg des Chicagoer New Theatre. Allerdings macht er dabei seiner ressentimentgeladenen Abneigung gegen die "trivial, fantastically impossible or unclean plays", die fast alle "independent theatres" gäben, Luft. (N LXXXIV, March 7, 1907, 229f.) Charles Frohman, selbst Manager und Organisator des kommerziell betriebenen Theaters, bezichtigt das New Theatre der Wirklichkeitsferne und Arroganz in der Auswahl ihres Spielplans, denn für "'literary drama'" sei beim amerikanischen Publikum und Manager nichts zu holen. Er fordert ein "healthy drama" mit den notwendigen und vom Melodrama altvertrauten Ingredienzen einer "strong love story" und von "sentiment and action." In einer polemischen Attacke auf das ihm nicht geheure "problem play" naturalistischer Provenienz betont er: "Nobody wants to listen to political tracts or sociological treatises." ("Why Some of Our Dramatists Fail", TM VII, December 1907, 324)

82 Dies galt auch für viele der ebenfalls an europäischen Vorbildern orientierten ab 1911 bestehenden "little theatres"; vgl. z.B. C. Hamilton über das Little Theatre Winthrop Ames' in New York, "The Advent of the Little Theatre", B XXXV, May 1912, 243-49, wo der Vorwurf, eine undemokratische Institution zu sein, erhoben wird. Dickinson, 36, weist auf ein ähnliches Phänomen in umgekehrter Richtung hin bei dem vom deutschgebürtigen und sozial engagierten Emanuel Reicher (1849-1924), der in Europa unter Brahm als einer der besten Ibsendarsteller und als Verkörperung moderner Theaterkunst schlechthin gegolten hatte, im Januar unter Beteiligung Hopps gegründeten Modern Stage: "From the start there was a flavor of class consciousness about the Modern Stage that Reicher himself may not have intended." Zu Reicher vgl. H. Kindermann, Theatergeschichte Europas, Naturalismus und Impressionismus Teil I, Salzburg 1968, VIII, 68 u. ö.; M. Halbe, Jahrhundertwende. Geschichte meines Lebens 1893-1914, Danzig 1934, 276; H. Bahr, Selbstbildnis, Berlin 1923, 266.

Der dritte Schritt in die Richtung eines New Theatre mit europäischen Vorbildern wurde mit dem New Theatre in New York getan, das am 6. November 1909 seine Pforten öffnete. Zunächst war der im österreichischen Schlesien geborene Schauspieler Heinrich Conried - er war Mitglied des Burgtheaters und des Berliner Nationaltheaters gewesen -, Regisseur und Leiter des oft gerühmten deutschen New Yorker Irving Place Theatre,⁸³ der auch die Metropolitan Opera leitete, mit der Planung des neu zu errichtenden Gebäudes und mit der Direktion beauftragt worden, was den "Lounger" des neugegründeten Putnam's zu einem nationalistischen Ausfall gegen Conried veranlaßte. ("The Lounger", p I, Febr. 1907, 591f.)

Conried dachte bei der Konstruktion des Baus in opernhafte Dimensionen,⁸⁴ was einer der Gründe für das Scheitern auch dieses Versuchs sein sollte.⁸⁵ Sowohl der Brite Granville Barker, der als Direktor im Gespräch war, als auch sein schottischer Landsmann William Archer fanden bei Besuchen in New York den Theaterbau viel zu groß, um darin Theater spielen zu können. Als Conried vor Beendigung des Baus starb, wurde Winthrop Ames zum Direktor bestimmt. Rund dreißig wohlhabende Gönner stellten als Gründungsfonds je 35.000 Dollar zur Verfügung.

Wie im Fall des Chicagoer Vorgängers beziehen sich die meisten Kommentare in den Zeitschriften auf die gezeigten Werke, worunter sich Maeterlincks Soeur Béatrice, sein L'Oiseau Bleu, der vierte Akt von Ibsens Brand und Galsworthys Strife befanden. Hamilton sah in der Existenz und im Spielplan dieses Theaters ein ermutigendes Zeichen für eine bessere Zukunft des amerikanischen

83 Zur Biographie Conrieds vgl. M.J. Moses, The Life of Heinrich Conried, New York 1916, der auch auf die Vorträge hinweist, die Conried an amerikanischen Universitäten, besonders an der Columbia Universität auf Einladung Professor Carpenters, hielt. Zur Würdigung Conrieds vgl. E. Stockton Meyer, "Ludwig Fulda", N LXXIV, March 27, 1902, 248-50: "the one theatre with a real literary and artistic standard in this country"; H. Tyrell, "The Recent Dramatic Season", F XXXV, July 1903, 85-100; Z. Gale, "The Dramatic Season", Cr XLIV, May 1904, 412-18; H. Tyrell, "The Dramatic Outlook, 1905-1906", F XXXVII, Oct. 1905, 211-27; zahlreiche Hinweise finden sich in den Bookman-Artikeln Hapgoods.

84 Vgl. seine Ausführungen in der New Yorker Evening World vom 28. März 1908, z.T. abgedruckt in W.P. Eaton, At the New Theatre and Others, Boston 1910, 14.

85 J.M. Moses, The American Dramatist, Boston 1911, 274.

Theaterbetriebs, der zur Zeit (im Juni 1910) wesentlich gesünder sei als je zuvor. ("European Dramatists on the American Stage", B XXXI, June 1910, 410-21)

Wie ein Mitarbeiter des Outlook am 5. März 1910 zu berichten weiß, zeigte sich Winthrop Ames in einer Tischrede vom finanziellen Erfolg des Unternehmens beeindruckt und für die Zukunft optimistisch. ("The New Theater: Its Aim and Success", O XCIV, March 5, 1910, 514f.) Er sollte nicht recht behalten. Während das Ensemble noch im Mai 1910 eine zweiwöchige, von großem Erfolg begleitete Tournee nach Chicago unternahm, wobei die Existenz eines anscheinend florierenden Repertoiretheaters vom dort beheimateten Dial als schlagender Beweis gegen die Unvermeidbarkeit des "star system" und des "long run" angesehen wurde ("The New Theatre", D XLVIII, June 16, 1910, 411-3), überlebte das Theater seine zweite Saison nicht. Die konservative Nation schrieb verhalten triumphierend: "The simple truth is that the New Theatre was built on the foundation of a stupendous fallacy, the notion that money can create brains and experience as well as supply materials." (N XCII, March 9, 1911, 250)

Für William Lyon Phelps, von 1892-1933 dem modernen Drama aufgeschlossener akademischer Lehrer an der Yale Universität und als Kritiker gemäßigt progressiv (AAB, 582), hatte das Experiment rückblickend trotz des finanziellen Mißerfolges "a great effect on the art of producing plays in America than anything else ... It was a turning-point in the history of the American stage." (Autobiography with Letters, New York 1939, 507) In seinem Twentieth Century sieht er den Gründungstag des New Theatre euphoristisch als "the greatest day in the history of the American stage" und vergleicht die Truppe mit der der Comédie Française. (19f.) Dennoch entging auch das New Theatre nicht dem Vorwurf, von europäischer Provenienz und somit mit elitärem Anspruch behaftet zu sein, nennt es doch Alan Dale in einer Überschrift "The Shrine of Snobbery". (Cos, XLVIII, March 1910, 475)

William Randorf im Lippincott's führt den künstlerischen Erfolg des New Theatre als Argument dafür an, daß "the endowed theatre alone is able to raise the level of histrionic art, and that the repertory system is not only feasible but superior to the old

methods." ("Endowed Theatres", Lip LXXXIX, April 1912, 283-5) Percy MacKaye weist in den Kapiteln "The Passing of the New Theatre" (239-47) und "The Civic Functions of the Theatre" (115-58) seines Buches The Civic Theatre, London-New York 1912, darauf hin, daß beim New Theatre nie die Definition von "endowed" - "permanent provision for support" (146) - erfüllt worden und somit die Form des subventionierten Theaters in Amerika noch immer nicht realisiert sei. MacKaye wirft den Initiatoren des Experiments vor, ein statisches, museales Ideal statt eines dynamischen, künstlerisch lebendigen vor Augen gehabt zu haben. Er möchte, wie wir noch bei der Behandlung seines Civic Theatre sehen werden, aus einem amerikanisch-demokratischen Traditionsbewußtsein heraus, in sehr viel größerem Maße das Publikum partizipieren lassen.

Als Gründe für das Scheitern des New Theatre wird neben den schon erwähnten architektonischen Mängeln die Illusion angeführt - und das ist ein Topos der Kritik aller dieser Experimente -, ein europäisches System unbeschadet nach Amerika importieren zu können.⁸⁶ Sheldon Cheney wirft Ames mangelnde Kenntnisse in der Kunst der Inszenierung bei Jacques Copeau und Stanislawski und deren "unity of impression" vor und weist ebenfalls auf die Fremdartigkeit eines solch anspruchsvollen Theaters für amerikanische Verhältnisse hin:

But the most important cause of the New Theatre's failure to establish itself as an integral part of American art life lay in the fact that it tried to begin at the top, in imitation of the most pretentious European theatres. It was never a native theater, ... (The Art Theatre, New York ²1925, 55, 63f.)

Die Schwierigkeit, für ein Publikum zu spielen, das man erst "erziehen" müßte und das vor so viel "novelty" kapitulierte, erwähnt Montrose J. Moses, der gern mehr amerikanische Stücke im New Theatre gesehen hätte. (Dramatist, 272ff.)

Wie wir sehen, war die Resonanz auf das New Yorker New Theatre stärker als auf seinen Vorgänger in Chicago, was neben der geographischen Lage, der längeren Existenz und somit größeren Brei-

86 Vgl. O.M. Sayler, Our American Theater, New York 1923, 71.

tenwirkung, und dem zeitlichen Abstand mit dem Vorteil eines Präzedenzfalles auf die bessere schauspielerische Leistung und das gewachsene Interesse an europäischen Theaterinstitutionen und den Zuwachs an Information über das zeitgenössische europäische Drama zurückzuführen ist.

d) Die Chicagoer Drama Players

Im Sommer 1911 war Chicago Schauplatz eines weiteren Versuchs, ein von Privatleuten unterstütztes unabhängiges Repertoiretheater zu etablieren. Der gebürtige Engländer Donald Robertson brachte einen Garantiefonds von über 50.000 Dollar zusammen, die eine Existenz von zehn Wochen ermöglichten. Robertson war auch der Organisator der Chicago Theatre Society, die aus Komitees und einem Direktorium bestand und die Stadt Chicago repräsentierte, während die Drama Players die künstlerische Seite repräsentieren sollten. (Dickinson, Insurgent, 32, 35)

Der anonyme Leitartikler des Dial betont bereits vor Beginn der Spielzeit die vorrangige Notwendigkeit, vorwiegend europäische Dramatiker zu geben, denn

what the American public most needs ... is such a series of object-lessons in dramatic form as are at present to be found among the masterpieces of other peoples, more advanced in this field than we are likely to become for many years. ("The Chicago Society", D LI, Aug. 1, 1911, 63-5)

In dieselbe Richtung weist auch seine Warnung vor einer nationalistischen Einengung des Spielplans durch die Society, womit er sich in Opposition zu einem "Nationalismus" huldigenden Kritikern wie P. MacKaye und, in geringerem Maße, Moses, Dickinson und Cheney stellt.

Nach Ablauf der zehnwöchigen Spielzeit - eine Verlängerung war nicht möglich - zieht mutmaßlich derselbe Kritiker im Dial Bilanz. Das Niveau der Aufführungen wird sehr gelobt: "such good ensemble acting⁸⁷ has not often been on any stage, and the artistic triumph

87 Zum Besuch der Meiniger im Nov. 1891 und der amerikanischen Reaktion darauf vgl. M. Felheim, The Theater of Augustin Daly, Cambridge, Mass., 1956, 142f.; R. Meersman, "The Meiniger in America", SM XXXIII, March 1966, 40-9. Zur Reaktion auf die St. Petersburger Truppe unter Pawel Orlenow und mit A. Nasimowa vgl. H. Garland, Companions on the Trail, New York 1931, 393; F. Brooks, "The Russian Players in New York", C XLIX, Dec. 1905,

of the company has been remarkable"; kritisiert wird eben der Entschluß der Society, "to be patriotic at all costs." Das Repertoire bestand aus Pineros Thunderbolt, Giacosas Il Più Forte, Hervieus La Course du Flambeau und Ibsens Frau vom Meer; dazu kamen drei schwache amerikanische Stücke, die wegen mangelnden Publikumbesuchs schnell abgesetzt werden mußten. Als entscheidender Organisationsfehler wird erwähnt: "The actual perversion of the original plan offers a striking illustration of the folly of entrusting its execution to a committee of many minds, ..." ("The Drama Players in Chicago", D LII, April 16, 1912, 301-3) Auch Dickinson sieht darin die eigentliche Ursache des Scheiterns, denn zu einer zweiten Saison der Drama Players kam es trotz der Unterstützung für eine englische Truppe unter B.J. Paine nicht mehr. (Insurgent, loc. cit.) Was den finanziellen Aspekt angeht, zog sich dieses Experiment besser aus der Affäre als das des Chicagoer New Theatre: Ungefähr 50 Prozent des ursprünglichen Fonds konnten zurückgezahlt werden.

Fts. 87

301-6; H. Saint-Gaudens, "The Russian Players", Cr XLVIII, April 1906, 318-23; C. Brinton, "Idols of the Russian Masses", Cos XL, April 1906, 613-20; E. Goldman, Living My Life, New York ²1934, 366. Zum Einfluß der Meininger auf Stanislawski und Antoine vgl. J. Duvignaud, "Réflexions sur la révolution théâtrale au XX^e siècle", CJS XXX-XXXI, Janvier 1961, 75-82 und C. Stanislawski, My Life in Art, Boston 1938, 197-201, 229, 235f., 308. Zur Reaktion auf das recht turbulente Gastspiel der "Irish Players" des Abbey Theatre vom Herbst 1911 vgl. die Nation vom 30.11., 502, 528; M. White, "The Stage", Mun XLVII, Jan. 1812, 588f.; J.G. Everson, "Young Lennox Robinson and the Abbey Theatre's First American Tour", MD IX, May 1966, 74-89.

III. DIE SKANDINAVISCHEN DRAMATIKER IN DER BEURTEILUNG DURCH DIE AMERIKANISCHE KRITIK

1. Henrik Ibsen: Prüfstein der amerikanischen Kritik

1. Die frühe Kritik bis 1893. Britische Voraussetzungen

Mit Ibsen (1828-1906) kommen wir zu einer Schlüsselfigur für die Dramakritik und zu einer Gestalt, an der sich die Geister schieden, und die somit als eine Art Barometer für die Kriterien der Kritik innerhalb der von uns untersuchten Epoche fungieren kann.

In die englische Kritik war Ibsen vor allem durch zwei Persönlichkeiten eingeführt worden, die beide mit dem Norwegischen vertraut waren: Edmund William Gosse, Autor der Northern Studies (1879 u.ö.), der 1871 als Korrespondent für den Spectator und Fraser's Magazine nach Norwegen ging, nach A. Andersen⁸⁸ am 16.3.1872 auch den ersten Ibsenartikel in England publizierte und die 1870er Jahre mit seiner Ibsenkritik in England beherrschte, und William Archer, der, weniger viktorianisch und aggressiver als Gosse, in den 1890er Jahren dominierte,⁸⁹ Ibsen vor allem als Dichter und nicht als Philosoph sehen wollte, ihn gegen den Vorwurf, nicht bühnengerecht zu schreiben, verteidigte, und trotz seiner Kampagne für den Realismus die symbolistischen Elemente in Ibsens Werken herausstellte. Archer übersetzte⁹⁰ mit dem Placet Ibsens versehen, dessen Werke und brachte 1890/91 bei Scott die erste, fünfbändige Ausgabe heraus, die, überarbeitet und ergänzt, 1906-1908 bei Heinemann in elf Bänden erschien und 1912 durch einen 12. Band mit Ibsens Entwürfen und Skizzen

88 Ibsen in America, unpubl. diss., U. of Iowa 1931, 2. Sie gibt eine umfassende Bibliographie der amerikanischen Kritik, eine Aufstellung der amerikanischen Erstaufführungen vor allem für New York, und die amerikanischen Ibseneditionen. Dagegen sind ihre nicht ganz 60 Seiten reichlich unkritischen Texts zu vernachlässigen. Große Teile ihrer Bibliographie wurden in Scandinavian Studies XIV, 1948, 65-109, 115-55, veröffentlicht.

89 Vgl. C.R. Decker, The Victorian Conscience, New York 1952, 116f. Zum frühen Engagement Gosses für Ibsen vgl. M. Meyer, Ibsen. A Biography, New York 1971, 354ff. und 442. Zum Beginn der Kenntnisnahme Ibsens durch W. Archer vgl. M. Meyer, 442f.

90 Zu Archers Beiträgen in amerikanischen Zeitschriften, deren Themen weit über Ibsen hinausgingen, vgl. C. Archer, William Archer. Life. Work. And Friendships, London 1931, 421ff.

zu seinen Dramen abgeschlossen wurde.⁹¹

Der kurze Hinweis wenigstens auf die wichtigsten Namen innerhalb der frühen englischen Kritik erscheint uns gerechtfertigt, da der amerikanische Leser bis Ende der 1880er Jahre über Ibsen vorwiegend durch Nachdrucke oder Hinweise auf englische Titel informiert wurde (Andersen, 3), wenn wir von der resonanzarmen frühen Kritik durch Skandinavio-Amerikaner absehen. Die Nation vom 23.1.1890, 67f., geht sogar soweit, die bisherige amerikanische Ibsenkritik überhaupt in die Nähe von Plagiaten englischer Vorbilder zu rücken. Sie empfiehlt in diesem Zusammenhang den von Rasmus B. Anderson übersetzten Dänen Georg Brandes.

2. Die frühe skandinavisch-amerikanische Kritik

Nach A. Andersen (6f.), die sich ihrerseits auf die unveröffentlichte und uns unzugängliche Magisterarbeit Arthur C. Paulsons, The Norwegian-American Reaction to Ibsen and Björnson 1850-1882, (Iowa City 1926) stützt, wurde der erste in Englisch geschriebene Ibsenartikel in den USA von Ole O. Lien im Dezember 1880 in der Western Minnesota Press veröffentlicht. Die uns ebenfalls nicht zugängliche Kontroverse zwischen P.P. Iverslia und Herman Wang (alias Ole S. Herwin) wurde in norwegischer Sprache geführt und begann am 25.8.1880 in der Zeitschrift Norden.

Thune setzt das Jahr 1882 als Datum für eine erste Kenntnisnahme Ibsens durch skandinavische Immigranten an⁹² und bezieht sich auf zwei kurze, im Frühjahr dieses Jahres in englischer Sprache abgefaßte Artikel von R.B. Anderson (1846-1936), der als

91 Vgl. die unveröff. Diss. von E. Thune, Main Currents of Ibsen Interpretation in England and America, U. of Washington 1962, 20-42, der wir für die uns unzugängliche frühe Kritik bis 1888 folgen, und H. Schmid, The Dramatic Criticism of William Archer, Bern 1964, 32, 39, 46. Einen, wenn auch fragmentarischen, Einblick in die frühe englische Ibsenkritik gewährt J. McFarlane, ed., Henrik Ibsen, Harmondsworth 1970, in der Reihe der Penguin Critical Anthologies. Bei Thune kommt u.a. die Leistung des der Moderne aufgeschlossenen Mediziners, Psychoanalytikers und Schriftstellers Havelock Ellis, der 1890 Werke Ibsens editierte und intelligent ihre Technik, Psychologie und Ideen kommentierte, zu kurz.

92 Björnsons Beitrag im Scribner's XXI vom Febr. 1881, 606, sollte erwähnt werden, in dem er geschrieben hatte: "... Henrik Ibsen possesses the greatest dramatic power of the age. ... It is surprising to me that he is not translated in America." Ibsen selbst hatte schon im Febr. 1874 auf ein positives Echo von seiten der skandinavischen Amerikaner gehofft. Vgl. M. Meyer, 388.

Professor für skandinavische Sprachen und Literatur an der Universität von Wisconsin wirkte und die Werke G. Brandes' und Bjørnsons Handschuh übersetzte.⁹³ Anderson sieht Ibsens B, wie die meisten seiner europäischen Kollegen, als Dramatisierung eines abstrakten, siegreichen (!) Prinzips in der Titelfigur und in einer Attacke auf die ethisch-religiöse Unentschlossenheit seiner Zeitgenossen, ohne die ironische Doppelbödigkeit des Schlusses zu begreifen.⁹⁴ ("Brand", LW XIII, June 1882, 325f.)

Im Winter 1883/84 veröffentlicht Torvald A. Schovelin mehrere Artikel in Scandinavia, einer Zeitschrift mit geringer Auflage, deren Inhalt trotz einer seltsamen biblisch-rhapsodischen Sprache - Schovelin fühlte eine mystische Bluts- und Geistesverwandtschaft zum Propheten der Gegenwart, Ibsen - bemerkenswert ist. Im Gegensatz zu Anderson legt er den interpretatorischen Akzent bei B auf das Individuum Brand und nicht auf ein thematisiertes, ethisch oder gar religiös gefaßtes Prinzip - eine Interpretation, gegen die sich Ibsen selbst mehrmals verwahrte.⁹⁵ Hohes Lob zollt Schovelin der Kunst der Psychologisierung in Ibsens historischem Drama K, das er nicht ohne skandinavischen Patriotismus zu einer Tragödie von Weltrang erhebt. Als gemeinsames Thema für B, PG und KG sieht er "selfdestruction through self-deception." Ohne auf die später so häufig geäußerte Klage über mangelnde Kohärenz der Struktur in PG einzugehen, tadelt Schovelin die nach seiner Meinung destruktive Tendenz dieses Stücks, in dem kein neuer Weg aufgezeigt werde. Dagegen faßt er das Werk, wie die meisten Kritiker nach ihm, als eine Illustration des nordischen Charakters. Seine Kritik der gesellschaftskritischen Dramen der zweiten Schaffensphase Ibsens ist uneinheitlich. Wohl verteidigt er die Wahl des sujet in den G, würdigt Sprache und Gestaltung der Charaktere, entschärft aber die Problematik des Stücks durch eine Flucht in verallgemeinernde und stark vereinfachende Platitüden. Er sieht die gekonnte Technik in

93 Im Mai desselben Jahres fand die Weltpremiere der G in Chicago durch eine norwegische Wandertruppe statt. Vgl. H.G.Meyer, Ibsen, Velber 1967, 11.

94 Der andere Artikel Andersons enthielt eine wenig originelle, auf Brandes basierende Sammelbesprechung der ihm bekannten Ibsendramen. "Henrik Ibsen", Am, April 1882, 8-10. Nach Thune, 86.

95 Vgl. C. Stuyver, Ibsens dramatische Gestalten. Psychologie und Symbolik, Amsterdam 1952, 187ff.

NP, kommt aber über eine Würdigung dieses Stücks im Sinne eines "well-made play" nach der Manier Scribes letztlich doch nicht hinaus. Thune irrt sich, wenn sie glaubt, Schovelins Auffassung, Ibsens Anspruch auf internationale Anerkennung ruhe auf seinen frühen Stücken, stehe in der amerikanischen Kritik bis auf mehrere Jahrzehnte isoliert da.⁹⁶ (T.A. Schovelin, "Henrik Ibsen", Sca I, Dec. 1883, 11-3, 35-8; Sca II, Jan. 1884, 66-9; Febr. 1884, 97-101; March 1884, 133-7. Nach Thune, 85-92)

3. Die frühe amerikanische Kritik 1887-1893⁹⁷

Ein frühes Beispiel für eine sensible und intelligente Kritik, die schließlich ästhetischer und moralischer Bedenken wegen Ibsen doch ihre Anerkennung versagen mußte, bietet der aus Europa von einer Berliner Gespenster-Aufführung in der Nation von 1887 berichtende C.H. Genung, eine Kritik, die nach A. Andersen eine "mittlere" Position einnimmt und für sie beispielhaft zu sein scheint. (26) Genung erkennt die Mehrschichtigkeit des Titels und die Problematik von Individuum und Gesellschaft in den G, verteidigt zunächst auch das Stück auf Grund seiner Technik und seines gedanklichen Gehalts. Der Gesamteindruck seines Berichts ist jedoch verwirrend, da seine Schlußbemerkung mit der Kritik an der Wahl des für das Theater wünschenswerten und erträglichen Stoffs in "idealistische" Vorstellungen zurückfällt: "Inherited softening of the brain terminating in puling helplessness may be real enough, but it is not edifying, nor does it seem to be a proper subject for artistic treatment." (Zit. nach Thune, 109, ohne Monatsangabe)

Im Critic vom 3.11.1888 wird die für 40 Cents erhältliche und im Verlag T. Whittacker erschienene amerikanische Ausgabe der von H. Ellis edierten, ursprünglich zwischen 1877 und 1881 publizierten⁹⁸ SG, G und V mit fördernder Intention besprochen. Die Richtung von Ibsens Attacke auf etablierte, von der Gesell-

96 Vgl. z.B. die zahlreichen Artikel W.M. Paynes zur Würdigung von B und PG, auf die wir noch eingehen werden.

97 Diese Spanne erscheint uns einleuchtend, da 1893 Henry James mehrere relevante, die Psychologie der Dramen würdigende Ibsenartikel auch in Amerika veröffentlichte, nachdem Teile davon schon in der Juninummer des New Review in England erschienen waren. Eine Zwischenzäsur wäre mit H. Garlands Artikel vom Juni 1890 in der Arena möglich.

98 Vgl. H.G. Meyer, 10f.

schaft sanktionierte Verhaltensnormen wird im Falle von SG klar erkannt und die Berechtigung einer Verallgemeinerung der Problematik ausdrücklich betont: "Its irony is directed against the lies of use and wont upon which society everywhere is largely founded." Die Satire bleibt nach Meinung des Rezensenten ohne Bitterkeit, Übertreibung und Karikatur. In den G werden wohl Pastor Manders und in gewissem Sinne auch die als Heldin bezeichnete Frau Alving als Repräsentanten bzw. Produkte, aber nicht als Opfer, der Konvention erkannt, Frau Alvings zu spätes Erwachen und die Problematik ihrer Schuld bleiben, wie meist in der amerikanischen Kritik, unerwähnt. Das potentiell Anstößige der Thematik im Zusammenhang mit Oswald wird heruntergespielt: "It can easily be imagined that such a story is not agreeable reading, and that on stage it must startle by the novelty and boldness of its situations." Zum V weiß der Rezensent außer einem von Ellis übernommenen Hinweis auf autobiographische Bezüge und Ibsens vage Neigung zum Sozialismus nichts zu sagen. ("The Pillars of Society", Cr XIII, Nov. 3, 1888, 217)

Wir verlassen mit der folgenden Kritik endgültig die Ausführungen Thunes, da mit dem Jahr 1889 nicht nur in England, wo der Beginn der eigentlichen "Ibsen controversy" mit der Aufführung von NP am 7.6. jenes Jahres einsetzte und im "hysterischen Monat März" 1891 seinen Höhepunkt fand (Andersen, 3, 17), sondern sich auch in Amerika, wo im Dezember desselben Jahres die englischsprachige Erstaufführung dieses Stücks gegeben wurde, die kritischen Stimmen, vor allem im Critic, mehrten, von einem Monopol der Skandinavo-Amerikaner keine Rede mehr sein kann und ihre isolierte Betrachtung einer Gesamtschau eher hinderlich wäre. Schon die im Jahre 1889 erschienenen Artikel widersprechen der allzu glatten und auf nicht genügend Material gestützten Zyklen-theorie Thunes (139f.), nach welcher zunächst Fragen der politischen, ethischen und sozialen Elemente bei der Besprechung von Ibsens Dramen im Vordergrund gestanden hätten und die Diskussion der Technik und der Charaktere erst wesentlich später mit Howells, Huneker und Matthews eingesetzt hätte. Dies ist nur mit Einschränkungen richtig. Diese wenigen Artikel enthalten vielmehr schon all die Widersprüche, halbherzige Zustimmung, Ablehnung der

Aktualität eines Teils des Ibsenschen Werks auf Grund der selbstbewußt angeführten, fortgeschrittenen Entwicklung der Gesellschaft in den USA, Verketzerung der Person und des Autors Ibsen als obszöner Geist, Zerstörer und Anarchist, eine Anerkennung seiner Technik, gekoppelt mit der Enttäuschung über die fehlende poetische Gerechtigkeit, auch Verteidigung des von ihm vertretenen Individualismus - alles Argumente, die trotz einer gewissen Entwicklung des Hauptstromes der Kritik als Topoi nie ganz verstummen werden, die sich aber eben auch allzu runder Thesenfabrikation versagen.

In dem Neuengländer George Rice Carpenter (1863-1909), der zur Zeit der Niederschrift seines achtseitigen Artikels im Scribner's vom April 1889 Instructor für Englisch an der Harvard-Universität war (DAB III, 511f.) und Ibsen vorwiegend aus deutschen Übersetzungen kannte, findet der Ibsen der mittleren, realistischen Periode einen Fürsprecher. B und PG gegenüber ist er völlig hilflos, aber doch ehrlich genug, dies zuzugeben, was Winter wesentlich schwerer fiel: "Well-nigh incomprehensible as [B] is to us, weighed down with symbol, allegory, choruses of spirits... ." Trotz seiner generellen Ablehnung beider Stücke erkennt er die Bedeutung des Schlusses in B, vereinfacht die Thematik in PG aber so sehr, daß er auch ihm nur "meager truths" abgewinnen kann. In den sozialkritischen realistischen Dramen jedoch erkennt er sich und seine Zeit wieder; sie sind "the clear echo of the dull sounds we hear within ourselves." Carpenter rühmt Ibsens Mut zur Aussage, lobt die Genauigkeit der Beobachtung und der Sprachgestaltung, macht jedoch den Fehler, Ibsens empirisches Ich mit der Gestalt des Greger Werle in der W völlig gleichzusetzen. Im Falle von NP fehlt jeglicher moralisierender Unterton; für ihn ist Nora "the brave childwoman", die auszieht, Leben, Gesellschaft und Religion erst wirklich kennenzulernen. Er erkennt als Ibsens große Idee die Forderung nach der Entwicklung der Einzelpersönlichkeit. Interessant ist Carpenters Zögern bei der Frage, ob Ibsen in Amerika je ein Lesepublikum finden werde - die Frage nach Ibsen als Bühnenautor stellt sich noch nicht. Abschließend wehrt er sich gegen die Herabwürdigung eines so aufrechten Autors zum modischen "'fad'",

der (trotz Thune) offensichtlich existiert haben muß.⁹⁹ ("Henrik Ibsen", S V, April 1889, 404-12)

Der gebürtige Sachse Otto Heller (1863-1941), der C.F. Meyer und Lessing übersetzte und von 1892 bis 1936 als Germanist an der Washington University tätig war (WWW I, 547), rückt im Poet-Lore Ibsen vor allem auf Grund der G in die Nähe des alles negierenden anarchistischen Revolutionärs. Für ihn liegt der eigentliche Wert in den von ihm besprochenen Werken - das zweite ist SG - in der "construction rather than in their conception, in their workmanship rather than in their plot." Er erkennt einen Großteil der Technik Ibsens mit ihrer "pregnancy of every event..., the causal nexus between everything that happens and its consequences" und stellt Ibsen in diesem Bereich gleich hinter sein Ideal Shakespeare. Heller lobt auch die plastisch herausgearbeiteten Charaktere. Als Fehler im Sinne der Dramentechnik und als unrealistisch moniert er das Fehlen von Kontrastmomenten der Komik, was auf unaufmerksame Lektüre seinerseits und eine verletzte "idealistische" Sensibilität schließen läßt. Während er den G Originalität in Thema und Technik zubilligt, beklagt er die mangelnde Vorbereitung des "horror" für Leser und Zuschauer und die Absenz der von allen Melodramen wohlvertrauten "poetic justice." Als Rückfall mutet seine Bemerkung zu Handlung und Inhalt in den G an: "The plot is immoral, because it is exaggerated and without the power of imparting a wholesome lesson." Er schlägt eine Rückkehr zu poetischeren sujets, möglichst aus der Historie vor und zeigt sich hiermit zu diesem Zeitpunkt der gemäßigt-"idealistischen" Kritik zuge-

99 Thune ist wieder zu apodiktisch mit ihrer Aussage: "There were no early American 'Ibsenites'." (109) Dem widerspricht z.B. die Usurpation Ibsens durch militante Frauenrechtlerinnen auch in Amerika, wie Annie Nathan Meyer (s.u.). Vgl. auch den polemischen Kommentar M.F. Egans im Lip vom Dez. 1889, 874f., W.S. Walsh im Cos, Jan. 1890, 381f., der Ibsen als Modeerscheinung abtun will, oder H.G. Fiske im DM vom 8.9.1906. Archer dekuviert im Fortnightly Review von 1893 die Technik der Denunziation von Seiten der konservativen frühen englischen Ibsenkritik, die schon 1889 von Ibsen als "fad" und einer sektiererhaften Clique von "Ibsenites" schrieb. Auch das Ausspielen Ibsens gegenüber anderen Dramatikern, besonders Shakespeare, und das Betonen der Ausschließlichkeit einer Wertschätzung, wie dies z.B. in Amerika von Winter praktiziert wurde, erwähnt Archer als "an adroit and effective device, [which] has done good service in its day." J.McFarlane, ed., 151. Vgl. z.B. "Ibsen's 'Doll Wife'", Cr XVI, Febr. 22, 1890, 89.

hörig. ("The Library", P-L I, July 1889, 337-42)¹⁰⁰

Der anonyme Englandkorrespondent der Nation, der NP dort im Londoner Novelty Theatre, wo am 7.6.1889 die Premiere stattfand,¹⁰¹ gesehen hatte, zeigt sich von dem Stück als Lesedrama beeindruckt; auf der Bühne ist ihm die moralisierende Tendenz zu deutlich. Trotzdem werden plot und Charaktere gelobt. Der Kritiker schränkt allerdings die Relevanz der Moral auf die skandinavischen Länder ein, da in England und Amerika ähnliche Zustände der Vergangenheit angehörten - eine Einstellung, mit der er nicht allein bleiben sollte,¹⁰² und mit welcher sich vor allem konservative Kritiker von Ibsen distanzieren konnten, ohne konservativ zu erscheinen. Den C und V räumt er beim angelsächsischen Publikum größere Chancen ein. ("Ibsen in England", N XLIX, July 4, 1889, 7f.)

Harrison Grey Fiske, Herausgeber des New York Dramatic Mirror, berichtet Ende August 1889 vom "Ibsen craze", der in England und Deutschland herrsche, und äußert sich skeptisch darüber, ob diese Mode je Amerika erreichen werde. Als Gründe dafür gibt er mangelnden "commercial value" an, der wiederum auf der Abneigung des amerikanischen Publikums beruhe, "to receive enlightenment on sociology." ("The Usher", DM XXII, Aug. 31, 1889, 3)¹⁰³

100 Der in derselben Zeitschrift abgedruckte Artikel Archers aus The New Review, mit dessen Inhalt sich die Herausgeber des P-L solidarisch erklären, enthält eine Kritik der Technik Ibsens, die einen Schritt weiter geht als Heller, indem sie eindeutig auf die Vorzeitigkeit der Haupthandlung im Vergleich zum gewohnten Drama und auf das bei Ibsen essentielle Mittel des Dialogs als Handlungsantrieb hinweist. Für Archer ist Ibsens Exposition noch vielfach zu lang oder zu determinierend für den Rest der betreffenden Werke. "The Dying Drama", P-L I, Dec. 1889, 527-30.

101 Vgl. M.J. Moses, H. Ibsen, New York 1908, 352.

102 Vgl. z.B. W.S. Walsh, "Literary Chat", Cos VIII, Jan. 1890, 38ff., zu NP: "Our Noras ... became Daisy Millers, astonishing the effete civilizations of the Old World by their audacity... ." Oder "Ibsen's 'Doll Wife'", Cr XVI, Febr. 22, 1890, 89; H.H. Boyesen, "Open Letter. Henrik Ibsen", C XVII, March 1890, 794-6.

103 In drei Artikeln des Jahres 1906, die von P. Roten, 129ff., zitiert werden, zeigt sich Fiske gegenüber der technischen Meisterschaft Ibsens, seiner "truth and naturalness" aufgeschlossen. In seinem Nachruf vom 2.6. bezeichnet er den Norweger gar als "the greatest limner of character, master of construction and dramatic technique." Auch das Publikum Ibsens in Amerika hat, so Fiske am 8.9.1906, aufgehört, "freakish" zu sein: "In fact, [it] nowadays [is] representative of the normally intelligent public."

Im Poet-Lore werden die drei von dem Briten H. Ellis in der Camelot-Serie edierten Werke G, SG, V warm empfohlen: "these plays bear the mark of genius, - they read quick but wear long, inciting thoughts." ("The Library", P-L I, Oct. 1889, 437)

In dem anonymen Kommentar zur selben Aussage im Critic vom 3.11.1888, 217, wird auf die Allgemeingültigkeit der Thematik in SG, im Zusammenhang mit den G fast ohne negativen Unterton auf die "novelty and boldness of its situations", hingewiesen und der Wunsch nach Aufführungen auch in den USA ausgesprochen.

Charles Wyndham - vermutlich der 1902 geadelte englische Schauspieler, der den amerikanischen Bürgerkrieg als Feldarzt in der Armee der Nordstaaten mitgemacht hatte (EB XXIII, 825) - erkennt in der North American Review die Problematik Nora's als einer "inexperienced and frivolous woman ... who has been trained to accept her husband as her law and conscience", ebenso wie die Charakterschwäche Helmers. Wie sehr jedoch das Auseinanderbrechen der Ehe und Familie den Kritiker schmerzt, erhellt aus dem Adjektiv "fantastic" im Zusammenhang mit dem Schluß von NP und aus dem pragmatischen Vorschlag, "holding him at arm's length would give both room to grow, and then, perchance, they might come together... ." Wyndham akzeptiert trotz seiner Annäherung von NP an "the gist of the great woman-question" die Allgemeingültigkeit der Thematik dieses Dramas. ("The Tendencies of Modern Comedy", NAR CXLIX, Nov. 1889, 607-15)

Einen von scharfer Polemik ohne konkretes Eingehen auf Ibsens Werke gekennzeichneten Kommentar gibt der hochgebildete, konservative Katholik Maurice F. Egan (1852-1924), der von 1888-1895 an der University of Notre Dame lehrte (WWW I, 362f.), im Lippincott's, in dem u.a. die norwegischen Erzählungen H.H. Boyesens erschienen (HAM III, 400). Egan bezichtigt Ibsen der Obszönität, nennt seine Dramen "studies [in] what is called 'animalism'" und sieht seine Frauengestalten als verschlammte, der Halbwelt Dumas' und Belots entstiegene, mit Sauerkraut aufgezogene "Damen." Ibsen ist für Egan ein neuer, über Gebühr beachteter, negativer Spötel, "a satirist" und somit "a

destroyer" ("An Apostle of 'Frankness'", Lip XLIV, Dec. 1889, 874f.)

Ebenfalls ablehnend und weitgehend ohne Verständnis für die neuartige Psychologie und Technik ist die Reaktion des Critic auf die New Yorker Erstaufführung von NP mit Beatrice Cameron als Nora am 21.12.1889 im Palmer's Theatre. Der Kritiker vermißt völlig die ihm vertraute "action" - den einzigen Lichtblick sieht er in der bewegten, aber kaum verstandenen Tarella Noras -; "all the rest is words ... It is seldom that such a cataract of vapid talk has been set loose in a theatre." So verweist er das Stück als psychologische Studie von der Bühne ins Bücherregal. Aber die Ibsensche Psychologie stößt auch auf seinen Widerstand, da sie die helleren Möglichkeiten des "self-improvement" und des "free will" außer Acht läßt und am "narrow dogma of predestination" festhält. So kommt es zu völlig verwirrenden "fallacious and insignificant conclusions after starting from violent premises." Noras plötzliches Erwachen und ihr konsequentes Handeln danach wird als völlig unwahrscheinlich empfunden, zumal, so der Kritiker, ihre Auseinandersetzung mit Helmer "the first serious quarrel in her matrimonial experience" gewesen und die Angelegenheit ja bereinigt sei. Der Kritiker urteilt über sich selbst, wenn er bemerkt, NP "leaves the mind in a state of complete bewilderment as to just what the meaning of it all may be." ("Ibsen's 'Doll's House' at Palmer's", Cr XV, Dec. 28, 1889, 329)

Das quantitativ reiche und in der Schärfe der Auseinandersetzung lebhafte Jahr 1890 bringt neben Garlands Bemerkungen zur Technik eine vor allem an Ibsens Thematik sich entzündende Diskussion, die Kontroverse E.J. Hardings mit der frauenemanzipatorisch bewegten "Ibsenite" A.N. Meyer und das erste Echo auf H. Jaegers Ibsenbiographie.

William S. Walsh vom Cosmopolitan ist nicht von NP, wohl aber von der Universalität der Thematik in den G beeindruckt, ohne sich dabei in seinen ästhetischen Ansprüchen verletzt zu fühlen: "this awful central idea is worked out with gruesome power, with utmost frankness ... That he is tremendously in earnest is visible in every line." Er bleibt jedoch, wie die meisten der frühen Kommentatoren, bei seiner Fixation auf die Vererbungs-

lehre stehen, ohne die Schicksal spielende Schuldhaftigkeit der Gesellschaftsnormen an Frau Alving, deren Käuflichkeit, und die Problematik ihres späten Erwachens überhaupt zu berücksichtigen. ("Literary Chat", Cos VIII, Jan. 1890, 381f.)

Der Critic findet weder Thema noch These in SG neu, bemängelt, wie viele nach ihm, nicht zu Unrecht die plötzliche Bekehrung des Konsul Bernick, und sieht in der Psychologie Bernicks "nothing but a rather curious ignorance of human nature." Von geringem Interesse sind für den konservativen Kritiker Ibsens Charaktere, da er, heldenhafte Größe erwartend, sie als "for the most part of the commonest clay" empfindet, eine Tatsache, die H. James faszinierte und Garland im Juni desselben Jahres in der Arena guthieß.¹⁰⁴ ("Ibsen's 'Pillars of Society'", Cr XVI, Jan. 4, 1890, 7f.)

Der Kommentar des Critic vom 22.2.1890, der sich auf die bei Appleton erschienene Übertragung von NP durch Henrietta Frances Ford stützt, versucht Ibsen als Autor und Mensch nicht ohne Polemik von dem zu hoch erachteten Podest zu stoßen: "In our opinion, Ibsen is a much overrated man: he is a satirist, who for thirty years has lived on the Sardinian herb until his face has become distorted into a sardonic grin at society... ." Ibsens eingestandener scharfer Beobachtungsgabe wird ein Zug hämischen Zynismus' beigegeben: "He sits apart and watches for 'fun', - not a very noble attitude... ." Während dem Künstler Ibsens die Attribute "vigorous, biting, accomplished" zugebilligt werden, wird die Persönlichkeit des Autors als "a clever misanthrope, a sharptongued pessimist" abgetan. Die Bewunderer Ibsens bekommen das Engagement des Kritikers zu spüren, der in seinen dramatechnischen Anforderungen bei Scribe und Sardou stehen geblieben ist. So wird die Feststellung G. Brandes' in den von R.B. Anderson übersetzten Eminent Authors of the Nineteenth Century, daß NP in technischer Hinsicht die Leistungen der Franzosen übertreffe, mit der Bemerkung kommentiert, dies zeige nur "the fact that one Scan-

¹⁰⁴ Vgl. z.B. H. James, Brief an Mrs. Bell vom Jan. 1891, in: E. Robins, ed., Theatre and Friendship, London ²1934, 25, und vom 16.11.1892 an dieselbe Dame. Ibid., 83f. H. Garland, "Ibsen as a Dramatist", A II, June 1890, 72-82.

dinavian greatly admires another." Und an anderer Stelle zieht er nicht gerade einfallsreich gegen die "Ibsenites" englischer Sprache zu Felde: "His topics recall Goldsmith and Sheridan; and the claque that would put him above these, on a level with the world's great masters is - simply a claque." Das Stück selbst wird in seiner Thematik mit einer Mischung von Anerkennung und einer auf amerikanischem zivilisatorischen Überlegenheitsgefühl basierenden Ablehnung behandelt. Einerseits also ist NP "undeniably powerful: it has genius, pathos, tragic situation"; die letzte Szene mit dem Weggang Noras, die Ibsen pointiert als den Grund für das Schreiben des gesamten Dramas überhaupt ansah,¹⁰⁵ wird als "powerful ideed, but indescribably painful, as the entire play is" bezeichnet, womit die für den Rezensenten unangenehme und im übrigen als keineswegs neu empfundene Thematik anklingt. Andererseits wird von NP und der heftigen Reaktion darauf in Ibsens Heimat auf den Zustand jener Gesellschaft geschlossen: "Norwegian society must be exceedingly naïve if works like these can shake it to its foundations..." und distanzierend feststellt: "it is a story hinting at the emancipation of woman who in Norway must be at least a thousand years behind the times." ("Ibsen's 'Doll Wife'", Cr XVI, Febr. 22, 1890, 89)

Zwei Damen setzen sich im März desselben Jahres entschieden für den Norweger ein. Die Mitherausgeberin von Poet-Lore, Charlotte Porter, greift diejenigen Kritiker an, die Ibsen zum Prediger und Reformier stilisieren. Ihre Parteinahme erhält einen "idealistischen" Beigeschmack, da sie Ibsen zusammen mit Robert Browning als den größten Dramatiker des 19. Jahrhunderts bezeichnet. Andererseits wird Ibsen für Browningliebhaber damit vielleicht etwas appetitlicher. Grace Ellery Channing (1862-1937), Schriftstellerin und Enkelin des bekannten Geistlichen William Ellery Channing (WWW I, 211), zollt Ibsens "revolutionary masterpieces", die es verstehen, einen "all-subduing human interest" zu wecken, höchstes Lob. Die G sieht sie mit ihrer "life-giving morality" und ihrer unerreichten "pitch of intense emotion" als eine echte Tragödie. Sie nimmt Ibsen, auf die Lektüre seiner

105 Brief vom 23.1.1891 an seinen französischen Übersetzer M. Prozor. H. Ibsen, Werke X, 396-8.

Werke gestützt, auch gegen den häufig vorgebrachten Vorwurf, Sozialist (lies: Anarchist) zu sein, in Schutz und erklärt ihn zu einem "constructive Socialist, whose aspiration is to level up, not down", ohne Ibsens Brief an Hans Lien Braekstad vom August 1890 oder seine Rede vom 14.6.1885 an den "Verein der Drontheimer Arbeiter" zu kennen.¹⁰⁶ Eine Briefausgabe Ibsens war in Amerika erst 1905 zu haben. Die einzige Einschränkung in ihrer Würdigung besteht in dem verhalten vorgetragenen Wunsch nach mehr Sublimation, mehr "schöner" Kunst in seinen Werken - Restbestände einer "idealistischen" Auffassung vom sujet des Dramas und seiner Gestaltung. ("What Is It to Be Dramatic?", P-L II, March 1889, 140f.; "Henrik Ibsen," OM n.s. XV, March 1890, 314-7)

Edward J. Hardings Artikel im Critic vom 15.3.1890, der, wie wir sehen werden, den Unmut Annie N. Meyers auf sich ziehen sollte, betont ohne Angabe von Gründen, daß das große Interesse der amerikanischen Öffentlichkeit für Ibsen keineswegs nur auf dessen literarischer Produktion und Leistung beruhe, und suggeriert damit den Mißbrauch des überschätzten Autors durch radikale Gruppen. Er geht von seinem an "well-made plays" geschulten und den ihm vertrauten Prosadramen SG, G, NP und R aus, wenn er schreibt:

... one might readily admit that for students of English and French dramatic literature Ibsen shines with a somewhat pallid ray. ... I should say that the literary side of Ibsen's work is the very last feature that suggests itself in the picture that lives in one's mental retina.

Wenig beeindruckt zeigt er sich von NP und SG; R und G dagegen "are veritable thunderbolts, launched at all that is hollow and rotten in our boasted civilization." Die Ausschließlichkeit der Attacke Ibsens ist es, die Harding abstößt, obwohl er gerade auch der amerikanischen Gesellschaft Materialismus, Geiz und Zynismus keineswegs abspricht. Auf Grund der Unbedingtheit des Ibsenschen Engagements und seiner scheinbaren Parteilosigkeit plazierte der Kritiker den Autor nicht in die Rolle des Satirikers, Reformers oder Moralisten, sondern sieht ihn als völlig desillusioniertes Kind des zeitgenössischen Pessimismus,

106 Vgl. H. Ibsen, Werke I, 456f. und X, 390f.

als Bilderstürmer - ein Etikett, das an Hunecker denken läßt -, und betont in "entschärfender" Intention die Aktualität dieser Dramen:

His dramas have scarcely more of conscious purpose than the cry of a wounded animal; like a lyric poem, they are the expression of a mood, the fierce and impassioned utterance of a moment of rage and despair. He is above all an iconoclast, resembling the old Hebrew prophets in his noble scorn of the vices and hypocrisies of the world... .

Das Insistieren auf der übertriebenen, ja unkalkulierten und in heißem Zorn verfaßten Unbedingtheit der Ibsenschen Moral durch Harding unter Vernachlässigung technischer und psychologischer Aspekte wird verständlicher, wenn wir sein Bekenntnis zu einer besseren Welt und der besseren Natur des Menschen als der von Ibsen bezeichneten, hören:

These things are true, but they are not the whole truth; and after all it is a distorting mirror which Ibsen holds up to nature. These learing brows and hollow smiles are nor really typical, thank God! If it were otherwise, we might as well go and incontinently drown ourselves; ... The great heart of the race is confessedly sound. ... ("Ibsen, Iconoclast", Cr XVI, March 15, 1890, 131f.)

Annie N. Meyer, die Gründerin des Barnard College für Mädchen der Columbia-Universität (WWW XXVI, 1878), wendet sich in ihrem eine Woche später ebenfalls im Critic publizierten offenen Brief energisch gegen Hardings Etikette "Pessimist" und "Bilderstürmer" und usurpiert Ibsen nun ihrerseits für ihre Frauenbewegung,¹⁰⁷ indem sie aus denselben vier Dramen einen fordernden Optimismus vor allem in Bezug auf eine hellere Zukunft für die Frau herausliest. Dabei betont sie die von Harding ihrer Meinung nach sträflich vernachlässigte "idealistische" Komponente in Ibsens Werk bei einer eigenen Fixation auf die besonders für die Frau nützliche, aus NP und G ablesbare "Moral." ("Ibsen's

107 Ibsen selber wehrte sich gegen eine Einstufung als "Sozialphilosoph" und Vorkämpfer für die Emanzipation der Frau. In seiner Ansprache an den norwegischen "Verein für die Sache der Frau" am 26.5.1898 sagte er u.a.: "Es ist wohl wünschenswert, die Frauenfrage zu lösen, so nebenher. ... Meine Aufgabe ist die Menschenschilderung gewesen." H. Ibsen, Werke I, 467f.

Attitude toward Woman", Cr XVI, March 22, 1890, 147f.)¹⁰⁸

In seiner Replik stellt sich Harding selbst in eine mittlere Position zwischen Ibsen völlig feindlich gesonnenen und ihn verteufelnden Kritikern und kritiklosen "Ibsenites" wie A.N. Meyer; in Wirklichkeit ist er jedoch dem konservativen Lager zuzurechnen. Während er in seinem ersten Artikel noch Ibsen als Kind seiner Zeit betrachtete und sich von G und R beeindruckt zeigte, wiederholt er hier den Vorwurf, daß Ibsens "mood ... essentially morbid" sei und glossiert dessen "Lösungsversuche" der von ihm angesprochenen Probleme nicht ohne böswilligen Sarkasmus im Namen einer konservativen Moral als zusätzlichen Beweis dafür, daß er in seinem Artikel vom 15.3. Ibsen nicht als Reformers sehen wollte:

In 'A Dolls' House' Ibsen allows Nora to abandon her husband and babes at midnight, as a preliminary to the process of self-education; in 'Ghost's' he incidentally defends irregular alliances; in 'Rosmersholm' he makes himself the mouthpiece of atheism and free love, ... ("Is Ibsen a Reformer?", Cr XVI, March 29, 1890, 157)

W.E. Simonds vom Chicagoer Dial setzt sich mit der mehrfach (so von Heller und G.E. Channing) angeschnittenen Frage der Einordnung Ibsens in eine politische Kategorie auseinander und stellt zu Recht fest,¹⁰⁹ daß der Norweger weder Sozialist noch Republikaner zu nennen sei, da er jeglicher Art von Regierung ablehnend gegenüberstehe. Es wäre der Logik seiner Argumentation entsprechend, wenn das Wort "Anarchist" fiele; da Simonds den Dramatiker Ibsen jedoch fördern will, bleibt es aus. In seiner Rezension von NP erhalten Charaktere, Technik und Dialog höchstes Lob, aber keine Analyse. Allerdings interpretiert Simonds in seinem starken Bedürfnis nach einem traditionell glücklichen Ende den Schluß des Stückes optimistisch um: "Nora goes forth, but we

108 Im Critic XX, vom 3.5.1894, 150f., wird A.N. Meyer zitiert, wobei ihre vorbehaltlose Bewunderung für Ibsen noch deutlicher auf Grund der Nützlichkeit des Autors für das "Woman's Movement" erhellt; für sie ist es "fitting that woman should sit at the feet of Ibsen, because I believe that no writer of any century has said so much to her that is so vital and stimulating."

109 Vgl. den berühmten Brief Ibsens an Brandes vom 17.2.1871, worin es u.a. heißt: "Der Staat muß weg? Bei der Revolution thue ich auch mit!" H. Ibsen, Werke X, 156-61.

feel, that she will one day return; her children will bring her back." ("The Doll's House. A Play. Translated from the Norwegian by Henrietta Frances Ford. New York 1890", D X, March 1890, 301-3)¹¹⁰

110 Gegen einen dergestalt motivierten und umgestalteten Schluß hatte sich im Namen der psychologischen Unwahrscheinlichkeit der anonyme Kritiker des Louisville Courier-Journal vom 8.12.1883 bei seiner Kritik der amerikanischen Erstaufführung mit Mme. Modjeska von Thora [sic] gewandt. Er schreibt: "Thoroughly disillusioned as to [Helmer's] character, she withdraws, dons a street dress and announces her intention of leaving her husband forever. He expostulates, argues and pleads in vain, but finally, through the medium of the children, some indefinite talk about 'religion', there is a reunion, a rushing together and a falling curtain on a happy family tableau. The principal inconsistency of the play is at this point." Er schlägt seinerseits als "the most consistent ending" einen Selbstmord Noras vor und ist skeptisch, was die Popularität dieses Stücks in Amerika betrifft. "The First Ibsen in America", zit. nach M.J. Moses and J.M. Brown, eds., 101-3.

Wie sehr das breite, und zumal das provinzielle Publikum noch in seinem Verständnis hinter dem Ibsenstück herhinkte, beweist seine Reaktion auf NP in Pittsburg, Pa., wo Mrs. Fiske das Stück im Oktober 1894 gab. Ein Teil des potentiellen Publikums blieb fern in der Annahme, es handle sich um ein Stück für Kinder. Diejenigen, die erschienen waren, warteten trotz eingeschalteter Saalbeleuchtung am Ende des Stücks geduldig auf den vierten Akt und die ihrer Meinung nach oblige Versöhnungsszene, bis schließlich der Regisseur mitteilte, daß das Stück wirklich zu Ende sei. Vgl. A. Binns and O. Kooken, Mrs. Fiske and the American Theatre, New York 1955, 59f. H.L. Mencken berichtet von der Reaktion des Theatermanagers in Baltimore, wo er mit Will A. Page, dem Herausgeber des dort beheimateten Herald, am 12.11.1902 eine Aufführung der G in die Wege leitete. Der besagte Herr rannte, offensichtlich an Melodramen gewöhnt, entsetzt aus seinem Theater in der Überzeugung, Frau Alving werde demnächst Oswald auf offener Bühne verführen und ihn damit ins Gefängnis bringen. Newspaper Days 1899-1906, New York ⁴1955, 122f. Wie stark das Bedürfnis nach einem konventionellen "happy end" war, zeigt auch das Buch einer Mrs. Ednah D. Cheney, Nora's Return (1890), das als Fortsetzung zu Ibsens Stück gedacht war und vorwiegend aus Tagebuchnotizen bestand. Die Familienzusammenführung wird ermöglicht durch Noras neuen Beruf einer Krankenschwester und einer listig herbeigeführten Cholera Helmers. In einer Besprechung im Critic XVII vom 2.8.1890, 55f., wird der Autorin immerhin "gift of insight" zugestanden. Vgl. auch LW XXI, May 10, 1890, 152.

Der "veritist" Hamlin Garland (1860-1940), der nach eigener Aussage durch die von uns erwähnte Aufführung von NP mit Beatrice Cameron, der Frau Richard Mansfields, im Dezember 1889 zum "neuen Drama" bekehrt wurde, was ihm durch Lektüre allein nicht möglich war,¹¹¹ stellt in seinem vier Jahre später leicht umgearbeiteten und unter dem Titel "The Influence of Ibsen" in seine Howells' Criticism and Fiction weiterführende Crumb-ling Idols aufgenommenen Artikel in der Arena vom Juni 1890 Ibsen als Wegbereiter des modernen, realistischen, sich von der Romantik lösenden Dramas heraus. Dabei sind die Kriterien, die er für einen Realisten ansetzt, vage genug: "life" darzustellen, oder "the objective reality as the author sees it", wobei "common realities" den Vorzug haben sollen. Ibsens Stil, sein Dialog, der Wegfall des Monologs, die Einfachheit von Struktur und die Progressivität der Handlung, die dramatische Trächtigkeit auch von scheinbar nebensächlichen Motiven und Situationen, und die Abkehr von romantisierend-verklärender Darstellung der Frau sind als die wesentlichen Punkte in Garlands positiver und im dramentechnischen Bereich recht scharfsinniger Würdigung Ibsens zu erwähnen. Der V will er, nach Modernität und Originalität, an die Spitze der sechs von ihm gelesenen Dramen stellen. Seine Kritik setzt ein bei dem von ihm als "active agents in their turn" gelobten Ibsenschen Frauengestalten, die er allzu bemerkenswert und oft zu sehr an norwegischen "Originalen" orientiert findet, und die ihm, wie Ellida in der schon symbolistisch angehauchten FM, einem in New York bis 1915 nicht aufgeführten Ibsenstück, von der Wirklichkeit, wie er sie sieht, allzu entfernt erscheinen. Ferner moniert Garland - und dies ist ein Rückfall in konservatives Vokabular - "a strain of morbid psychology" in einigen Dramen. Während er 1889 in seiner ersten Ibsenbegeisterung den Norweger mit seiner Wahrheitsliebe noch als potentiell Modell für ein gültiges amerikanisches Drama ansah,¹¹² betont er in seinem Artikel von 1890 die Eigenständigkeit eines zu schaffenden amerikanischen Dramas und wird in der

111 Vgl. H. Garland, Roadside Meetings, New York 1930, 65ff. Nach Lloyd Morris vermochte jedoch NP mit Cameron und Mansfield weder in New York noch in Boston die Gemüter in Wallung zu bringen. Curtain Time, New York 1953, 268.

112 H. Garland, loc. cit.

Fassung von 1894 noch deutlicher: "Our drama will be more human, more wholesome, and more humorous." ("Ibsen as a Dramatist", A II, June 1890, 72-80, als "The Influence of Ibsen", in: Crumb-ling Idols, Gainesville Fla., repr. 1957, 99-118)¹¹³

E.P. Evans vom Atlantic, der im Mai der gängigen und noch nach ihm oft wiederholten, auf Brandes und vor allem Henrik Jaeger zurückgehenden populär-völkerpsychologischen Behauptung widersprach, Ibsens Wesen und Werk liege in der spezifischen Mischung von dänischem, schwedischem, schottischem und deutschem Blut mit den entsprechenden, den Blutströmen inhärenten Eigenschaften wie schottischer Strenge und Pessimismus und deutscher Logik, begründet,¹¹⁴ und statt dessen die Umgebung Ibsens und seine Jugend als determinierendes Element für sein Wesen betont, bricht in der Oktobernummer derselben Zeitschrift eine Lanze für Ibsens ethisches Engagement, wobei er sich auf die Evolutionstheorie als Grundlage für Ibsens Forderung nach voller Entfaltung des Individuums beruft. Bei PG lobt er den Gedankenreichtum und die Kraft der Suggestion, tadelt hingegen die Unklarheiten auf der symbolischen und allegorischen Ebene. Im Zusammenhang mit den G betont Evans vor allem die unerbittliche Strenge der Gedanken: "It is Calvinism, with the implacable law of descent substituted

113 Kate Chopin greift in ihrer am 6.10.1894 im St. Louis Life, also fünf Jahre vor ihrem damals als gewagt empfundenen Roman The Awakening, publizierten Rezension Garlands Crumb-ling Idols und das Realitäts- und Psychologieverständnis in diesem Werk an und glaubt in "idealistischer" Manier an den Bestand Shakespeares und Aischylos' nicht aber Ibsens, was sie seinen allzu gegenwartsbezogenen Themen zuschreibt: "Human impulses do not change and can not so long as men and woman continue to stand in the relation to one another which they have occupied since our knowledge of their existence began. It is why Aeschylus is true, and Shakespeare is true to-day, and why Ibsen will not be true in some remote to-morrow, however forcible and representative he may be for the hour, because he takes for his themes social problems which by their very nature are mutable." The Complete Works, Ed. P. Seyersted, Baton Rouge 1969, II, 693f.

114 Für diese abstruse Mischung von Vererbungslehre und Völkerpsychologie vgl. H. Jaeger, Henrik Ibsen. Ein literarisches Lebensbild. Übersetzt von H. Zschalig, Dresden-Leipzig 1889, 2ff., wo auch auf Brandes' Moderne Geister Bezug genommen wird. W.D. Sievers bezeichnet diese Art der Koppelung von Psychologie und Vererbungslehre als für das 19. Jahrhundert typische "'faculty psychology.'" Freud on Broadway, New York 1955, 20f.

for the arbitrary will of God", geht aber weder auf die mit Frau Alving und der Normen setzenden Gesellschaft verbundene Problematik, noch auf die der Technik, ein. ("Henrik Ibsen: His Early Career as a Poet and Playwright", Atl LXV, May 1890, 577-88; "Henrik Ibsen: His Life Abroad and Later Dramas", Atl LXVI, Oct. 1890, 457-69)

Richard C. Harrison unterstützt im Harvard Monthly wie Evans Ibsens Engagement für einen, wie er formuliert, "moral and progressive and personal" Individualismus, mit dem Ziel einer "fullness of life", während Macchiavellis Individualismus mit dem Streben nach Vermehrung der Macht des Einzelnen als Negativfolie Verwendung findet. Ibsens Pessimismus wird erwähnt, aber vom Geruch des Morbiden befreit und als Voraussetzung für jeden "moral courage" gesehen. Als Belege dienen aus Ibsens Werken, die der Kritiker als festen Bestandteil der philosophischen Strömungen seiner Zeit bezeichnet, die Figuren Nora, Frau Alving, deren Schuld nicht nur Oswald, sondern sich selbst gegenüber erkannt wird, Stockmann und Ellida. ("Individualism in Ibsen's Plays", HM XI, Oct. 1890, 25-9)

W.E. Simonds weist in seiner Rezension der von W.M. Payne übersetzten Ibsenbiographie Jaegers als Grund für die von amerikanischer Seite bestehenden Schwierigkeiten des Verständnisses für Ibsens Werke auf die verschiedenartige Gesellschaftsstruktur hin, ohne allerdings in eine nationalistische Pose zu verfallen. ("The Life of Ibsen", D XI, Oct. 1890, 146-8)

Die in freundlichem Ton gehaltene Rezension von Jaegers Werk im Critic enthält einen ausdrücklichen Verweis auf Ibsens Praxis als Theatermann und auf den Bühnenzuschnitt seiner Werke. Der ganze Tenor des Artikels ist sehr aufgeschlossen; den G wird hohen Lob gezollt, allerdings einmal mehr beim Problem der Vererbung Halt gemacht: "In 'Ghosts' the scientific principle of heredity already appears with marvelous dramatic impressiveness." Andererseits entsinnt sich Simonds ohne Vorurteil des Rates des 1890 verstorbenen bekannten irisch-amerikanischen Schauspielers und Dramatikers Dion Boucicault, wonach auch und gerade das amerikanische Drama "'the popular problems of the hour, whether

115 Zur frühen, elfjährigen Tätigkeit Ibsens als Theatermann in Bergen und Christiania vgl. in der Standardbiographie von M. Meyer, 84ff.

social or scientific'" berücksichtigen müsse. ("Jaeger's 'Henrik Ibsen'", Cr XVII, Nov. 22, 1890, 255)

Für Wilbur L. Cross sind die gesellschaftskritischen Stücke Ibsens als Diagnose einer kranken Welt anzuerkennen, aber letztlich zu nüchtern, schmuck- und humorlos, um zu gefallen. Dagegen ist Cross von B trotz der spröden Thematik vor allem wegen der Poesie der Sprache sehr angetan. Seine Interpretation, die an Boyesen erinnert,¹¹⁶ ist, wenn wir Brands Ende berücksichtigen, nur teilweise schlüssig:

a man who attempts to apply to life an impossible formula [i.e. living according to the laws of God]; ... But does he really fail? No, his reward has been in the struggles and victories of the spirit, in the mighty personality developed thereby. ("Ibsen's 'Brand'", A III, Dec. 1890, 81-90)

Die Tendenz der quantitativ weniger reichen Kritik des Jahres 1891, in dem SG in New York gegeben wurde,¹¹⁷ ist im ganzen weniger freundlich, als die des vorausgegangenen Jahres.

Beim Erscheinen des zweiten Bandes der von Ibsen autorisierten und von Archer edierten Übersetzung der Prosadramen, der für 50 Cents in Amerika ab März 1891 in einer Lizenzausgabe im Verlag der United States Book Co. zu haben war und FM, V, W und das 1869 zuerst publizierte BJ¹¹⁸ enthielt, zollt der Rezensent des Critic der nicht näher ausgeführten Ibsenschen Technik hohes Lob: "The dramatic instinct of Ibsen is very strong: his sense of 'situations' is almost infallible..." Zugleich aber hat er mit FM die Hoffnung auf einen ihm wesentlich genehmeren romantischen Ibsen, bei allem Eingeständnis der zu diesem Zeitpunkt noch fehlenden kritischen Distanz zu dessen Werk. ("Ibsen's 'Prose Dramas'", Cr XVIII, March 7, 1891, 121)

116 Vgl. H.H. Boyesen, "Henrik Ibsen's Greatest Work", Chaut XII, Nov. 1890, 207-13.

117 Im selben Jahr 1891 hielt Professor Thomas R. Price von der Columbia-Universität einen Vortrag vor der New York Shakespeare Society über Ibsens Dramatechnik im Vergleich zu der Shakespeares und stützte sich dabei auf HG. Der Vortrag wurde 1892 in der ersten Nummer in Vol. IX der Shakespeareana publiziert. G.T. Flom, A History of Scandinavian Studies in Am. Universities, Iowa City 1907, 12.

118 Vgl. H.G. Meyer, 9.

Alfred Hennequin, ein Dogmatiker, der seine Lehre von einem falsch verstandenen Aristoteles bezieht, bezeichnet Ibsens Werke glatt als Fehlleistungen, wo sie dem gewohnten Schema des Aufbaus widersprechen. Ibsen ist nach Hennequin im Bereich der Technik, die der Kritiker der Tradition zurechnet, erfolgreich. Leider führt Hennequin in dieser gegen Archer geführten Attacke kein einziges konkretes Beispiel aus Ibsens Werk an. ("The Drama of the Future", A III, March 1891, 385-93)

Ibsens un- bzw. mißverstandene Technik bilden auch den Anlaß je eines Artikels in der Nation und im Critic. Der Korrespondent der Nation in London zeigt sich in seinem Bericht völlig hilflos der Technik in R gegenüber und verweist es konsequenterweise mangels fehlender Handlung als Lesedrama in die Bibliothek, nicht ohne ihm das ratlose Etikett "interesting" zuzugestehen. In seiner ebenso naiven wie aufschlußreichen Rezension der im übrigen schlecht benoteten Gosseschen Übertragung der am 31.1.1889 in München uraufgeführten und ein Jahr später publizierten HG¹¹⁹ ist der Critic bis zum Ende des dritten Akts begeistert, muß aber, mit der Enthüllung der wahren Motive der Titelheldin, bekennen, daß Ibsen mit ihm "Skandinavische Sphinx" spiele. Gekoppelt mit den Schwierigkeiten der Technik ist eine Ablehnung der als unangenehm empfundenen Thematik und der Psychologie des Werkes, das, wie schon die W einen "base ring" besitze. Trotz lobender Erwähnung des effektvollen Zusammenspiels verschiedener realistischer dramatischer Charaktere mutet der Versuch, Ibsens erwähnte anarchische Tendenz durch Ibsen den Realisten in ein und demselben Werk zu neutralisieren, abenteuerlich an: "Let Ibsen's views and tendencies be what they will, they carry their own antidote so long as he is true to his creed of realism." Der Rezensent betont, daß sein Vorwurf sich gegen die Unterordnung des "sense of beauty" unter "the truth of facts" durch Ibsen richtet - ein Eingeständnis der Verletzung ethisch-ästhetischen Empfindens. Die Nachwelt mag Ibsen, so der Kritiker, nur nach künstlerischen Kriterien beurteilen, für seine eigene Generation "his works have a value of a special kind, much as though they were contributions to

119 Op. cit., 12

the stock of scientific knowledge", was den Ernst, mit der das in diesen Werken enthaltene Ideengut betrachtet wurde, illustriert. ("Ibsen's 'Rosmersholm'", N LII, March 12, 1891, 216f.; "Ibsen's 'Hedda Gabler'", Cr XVIII, June 6, 1891, 295f.)

In einer Besprechung des vierten und fünften von Archer edierten Ibsenschen Prosadramen wird das 1873 publizierte, erst am 5.12.1896 in Leipzig uraufgeführten¹²⁰ und in Amerika sehr selten besprochene Doppeldrama KG, das Ibsen nach eigener Aussage als erstes Werk "unter dem Einfluß des deutschen Geisteslebens" schrieb¹²¹ und das sich der während eines Vierteljahrhunderts führende Kopf der postkantianischen Philosophie in Amerika, Josiah Royce (1855-1916; DAB XVI, 205-11) nicht scheute, zu zitieren,¹²² in derselben Zeitschrift hart kritisiert. Die Vorwürfe richten sich gegen zahllose Längen, Unausgewogenheit von Gedanken und dramaturgischer Kunst und gegen Ibsens Feindschaft nicht nur gegenüber dem Christentum, sondern gegen jegliche Form von religiöser Überzeugung. Die beiden Dramen werden abschließend gewertet als "the product of no common mind, but the power in them is fitful, unbalanced, disfigured by prejudice and narrowness of view, and too often obscured altogether by pedantry or triviality." Die anderen drei besprochenen Dramen werden kurz mit negativen konservativen Etiketten belegt: R ist "morbid"; FM, das, ebenfalls vom Critic, in einem insgesamt freundlichen Artikel vom 7.3.1891, 121, noch wertfreier als "romantic" bezeichnet worden war, wird als "more human but flightly" empfunden; HG schließlich wird als "one of the most repulsive of contemporary female studies" bezeichnet. ("Henrik Ibsen's Prose Dramas", Cr XIX, Nov. 7, 1891, 243f.)

Einzigartig im Bemühen um Aufklärung und Abbau von "idealistischen" Ressentiments gegenüber einem in zunehmendem Maße als Anarchisten, ja als "an abstract idea of nihilism, as an embodiment of social rottenness" verschrieenen Ibsen ist für das

120 Vgl. H.G. Meyer, 10.

121 Brief vom 26.2.1888 an den dänischen Professor in Berlin, Julius Hoffory. H. Ibsen, Werke, X, 372f.

122 Unter Bezugnahme auf das "dritte Reich", das zu erkunden und zu formulieren sich die derzeitige philosophische Epoche anschickte. The Spirit of Modern Philosophy, Boston 1892, 36-8.

Jahr 1891 der Beitrag Hutchin Hapgoods im Harvard Monthly. Hapgood führt die Emotionen gerade des "gebildeten" Establishments auf eine Unkenntnis der Dramen selbst und auf das Prinzip der Selbsterhaltung zurück. Er bezeichnet dialektisch das Verhalten Bernicks, Torwalds und Noras, Frau Alvings und Stockmanns, sowie Rellings und Gregers als Illustration der idealen Forderung Ibsens nach Selbstverwirklichung und warnt davor, im Sinne eines "buoyant optimism" vor Unangenehmem die Augen zu schließen: "To shut one's eyes to an abuse is not the way to get rid of it, and I conceive that, by calling attention to the fact that society is not perfect, Ibsen has rendered a real service to humanity." ("The Reaction Against Ibsen", HM XIII, Nov. 1891, 51-7)

Das Jahr 1892 ist in den von uns untersuchten Zeitschriften äußerst dürftig an Kommentaren zu Ibsen. Der Critic erweist sich wieder als fündig, wenn auch seine Rezension von W. Wilsons Prosaübersetzung der B keinen Fortschritt in der Kritik bringt. Ungeachtet der Feststellung, der Dramatiker Ibsen - denn nichts anderes sei er - habe es so schwer, sich als solcher in Amerika durchzusetzen wegen der Polarisierung der Kritik in zwei gegensätzliche Lager, folgt der bekannte ablehnende Katalog konservativer Prägung zu Ibsens realistischen Stücken der mittleren Schaffenszeit: "devoid of action", "characters were morbid", "incidents... and dialogue puerile." B wird dagegen positiv abgehoben; aber trotz "remarkable power" ist das Werk für den eine "Moral" oder eindeutige Informationen erwartenden Kritiker wertlos "as a study of life, religion, manners of philosophy. It not only teaches nothing", sondern läßt den Leser völlig verwirrt zurück. Stein des Anstoßes ist, wie schon für Boyesen im November 1890¹²³ der letzte Akt und vor allem die Schlußbemerkung,

123 Boyesen, der B als Ibsens größtes Werk betrachtete, verfuhr in seiner Auseinandersetzung mit dem umstrittenen Satz nach dem Motto, daß "nicht ist, was nicht sein darf": "the charity which is here predicated of God is, clearly, manifested toward deficient ability, not toward the shortcomings of the will. If it were otherwise, the last line of this poem would involve a contradiction of its whole spirit and tendency", womit er beweist, daß er den Janusköpfigen Sinn des Werkes, der die Einsicht in den "Mißerfolg des Strebens nach Idealität" (Stuyver, 189) einschließt, nicht verstanden hat. "Henrik Ibsen's Greatest work", Chaut XII, Nov. 1890, 207-13.

"Gott ist deus caritatis." (Brand; H. Ibsen, Werke II, 419) Der Rezensent sieht wohl die "insane bigotry" des ihm völlig unsympathischen Brand, ohne mit der Erkenntnis der Ironie oder wenigstens des Zweifel weckenden Schlußsatzes den letzten Schritt zur Erfassung des Sinns von B zu tun. So flüchtet er sich schließlich in eine Würdigung der nordischen und als poetisch empfundenen Naturschilderungen, ohne deren Symbolwert zu begreifen:

But the real power ... is revealed in the descriptions of northern scenery and natural phenomena. ... They are distinguished by that union of truth and imagination which is one of the tests of true poetry... . ("Ibsen's 'Brand'", Cr XX, March 12, 1892, 152f.)

In den uns nicht zugänglichen, im Frühjahr 1892 erschienenen Four Lectures on Henrik Ibsen des Geistlichen P.H. Wicksteed, erfahren, wie dem Bericht des Critic vom 5.3.1892, 137, zu entnehmen ist, die realistischen Dramen Ibsens hohes Lob. Ibsens Pessimismus wird allzu einfach auf seine Enttäuschung über die norwegische Politik zurückgeführt. Der Rezensent stellt am Ende seiner Ausführungen zwei rhetorische Fragen, in denen Ibsen als destruktiver Bilderstürmer auftaucht: "Is he worthy of all the worship bestowed upon him? Iconoclasts break and smash, but do they set up?"

4. Beginn der Wertschätzung der Ibsenschen Psychologie: die Kritik von Henry James bis James Huneker (1893-1905)

Henry James (1843-1916), der ein Abonnement am Londoner Independent Theatre hatte und noch nach dem Durchfall seines Guy Domville am 5.1.1895 im St. James Theatre, London,¹²⁴ im wesentlichen seine Neigung zum Dramatischen in sein spätes Erzählwerk einfließen ließ, entdeckte Ibsen im Januar 1889, wie aus einem unveröffentlichten Brief an E. Gosse hervorgeht. Wie der von der Schauspielerin Elizabeth Robins edierten Briefsammlung zu entnehmen ist, berichtet James im Januar 1891 Mrs. Bell von dem für ihn charakteristischen gemischten Eindruck, den er aus HC gewann: "its strange mixture of pointless flatness and convincing life. Also of desolate untheatricality and dramatic ingenuity." (25) Im Juni 1891, sechs Wochen nach einer Aufführung dieses

124 Vgl. H. James, Guy Domville. A Play in Three Acts ... Preceded by biographical chapters. Henry James: The Dramatic Years, by Leon Edel, London 1961, 102.

Stücks mit der von ihm so geschätzten Robins, gibt er seine Eindrücke in der New Review wieder, ein Artikel, der zwei Jahre später im ersten Teil seines Essays "Henrik Ibsen" in Essays in London and Elsewhere ausmachen sollte und in erster Linie wohl den Ibsenfreunden in England Unterstützung brachte. Noch eine Woche nach der von ihm besuchten Aufführung von HG schreibt James am.28.4.1891 an Gosse, der ihm eine für die USA bestimmte Ausgabe von NP, SG, G und R in der Lovell's Series of Foreign Literature geschickt hatte, wenig begeistert von einer ungewohnten "grey mediocrity - in the case of Rosmersholm jusqu'à en être bête." Er reagiert sensibel auf die als allzu ernst und auf eine Moral ausgerichtet empfundenen Dramen und kann sich, am leichter faßbaren "well-made play" orientiert, mit der ungewohnten Technik dieser Werke noch nicht anfreunden:

Of course they have a serious - a terribly serious 'feeling for life' and always an idea - but they come off so little, in general as plays; and I can't think that a man who is at odds with his form is ever a first-rate man.¹²⁵

James bedauert jetzt die niedere Zahl der Ibsenaufführungen in England und Amerika, zumal Ibsenrollen von der "profession" sehr gefragt sein sollten. HG, ein Stück, das ihn als Lektüre fasziniert hatte, aber seine "intellectual sympathy" nicht gewinnen konnte, erreichte dies im Theater trotz vieler Widersprüche innerhalb des Werkes und der Absenz von Humor, "free imagination" und "style" im weiteren wie im engeren Sinne. Daß Ibsen dabei nicht in Vulgarität abfällt, trotz der eindeutigen "middle-class"-Atmosphäre seiner Werke, wird von James lobend erwähnt. Obwohl er auf die bittere Ironie Ibsens sensibel reagiert, nennt James den Norweger einen "konstruktiven Pessimisten." Was ihn an Ibsen fasziniert, ist die starke Hand des Meisters, die trotz eines spröden sujet und ohne den gewohnten Glanz der gleichfalls gewohnten Gesellschaftskomödie die Aufmerksamkeit fast schmerzhaft konzentriert auf sein Werk lenkt, ohne selbst Konzessionen zu machen. James erkennt den Stoff von HG als auf eine Figur und deren Psyche zugeschnittene "condition", "the portrait of a nature", "the study of an exasperated women."¹²⁶ Leicht beunruhigt und etwas unbefriedigt zeigt sich James von der Technik Ibsens;

125 Zit. nach M. Egan, Henry James: The Ibsen Years, London 1972, 41.

126 Vgl. dazu H. Edwards, "Henry James and Ibsen", AL XXIV, May 1952, 208-23.

zu viele Details aus dem Vorleben Heddas hätte er gerne gewußt. Etwas resignierend, aber nicht unrichtig, stellt er fest: "if we ask for antecedents and explanations we must simply find them in her character. Her motives are just her passions." Was Ibsen aus der ihm häufig angekreideten Provinzialität erhebt, ist nach James die Tatsache, daß der Dramatiker aus allgemein menschlichen Eigenschaften ein Werk schafft, wozu Leser oder Zuschauer sehr wenig ergänzen müssen, um es vollkommen zu machen. Daß Ibsen mit seiner Komplexität und Dichte innerhalb eines moralischen Systems an den Durchschnittsmenschen und -zuschauer seiner Zeit hohe Ansprüche stellt, erwähnt James vor allem im Zusammenhang mit SG. Trotz leichter Irritierung durch die mutmaßliche Gleichgültigkeit seinen Kritikern gegenüber - eine Haltung, die James selbst nicht leicht fiel - schließt der Artikel mit einem Plädoyer für den Techniker und Realisten Ibsen, der "effected most neatly the ticklish transfusion of life." ("On the Occasion of Hedda Gabler", zit. nach A. Wade, ed., The Scenic Art, London 1949, 243-56)

H. James' Bemerkungen zum BS, die er zuerst in der Pall Mall Gazette vom 17.2.1893 und im selben Jahr als zweiten Teil seines Ibsenessays in Essays in Druck gab, wiederholen in vieler Hinsicht seine zu HG gemachten Aussagen zu Ibsens Kunst.¹²⁷ Wieder hat James den Eindruck eines "sense of life", der von dem Stück ausgehe. Das Werk steht unter der "hard compulsion of his strange inscrutable art", und seine Handlung erscheint ihm trotz einiger dunkler Stellen in ihrem Fortgang "irresistible." James erwähnt auch die Mischung von Symbolismus und Realismus, die ihm als neuen Tatbestand einen "Ibsen within an Ibsen" erkennen läßt, ohne sich auf eine explizite Deutung der symbolischen Elemente

127 Die Intensität von James' Interesse für Ibsen ist u.a. der Tatsache zu entnehmen, daß er sich die in Raten übersetzten Teile von BS schicken ließ, sobald er sie haben konnte. An Mrs. Bell schrieb er am 16.11.1892: "It is all most strange, most curious, most vague, most horrid, most 'middle-classy' in the peculiar ugly Ibsen sense ... It doesn't as yet begin to shape itself as a play, an action... ." E. Robins, 83f. Seine Reaktion auf die meist ablehnenden und unverständigen Kommentare der Londoner Presse erhellt trotz eines nicht näher spezifizierten Hinweises auf die Schwächen des Werks die Anziehungskraft, der er sich nicht zu entziehen vermochte: "its hold, the odd baffling spell it works." Brief an Miss Robins vom 21.2.1893, 101.

einzulassen. Zur Gestalt Hildas bemerkt er die Ähnlichkeit zu Hedda, grenzt sie aber geschickt gegen diese ab: "she is a Hedda dangerous precisely because she is not yet blasée - a Hedda stimulating, fully beneficent in intention." ("On the Occasion of The Master Builder", zit. nach A. Wade, ed., 256-60)

Das Jahr 1893 wird neben den kritischen Äußerungen Henry James' im wesentlichen durch eine Reihe von Artikeln H.H. Boyesens gekennzeichnet. Da diese Artikel jedoch in seinem 1894 erschienenen Commentary on the Works of Henrik Ibsen verarbeitet wurden, bietet sich ihrer Betrachtung in diesem Zusammenhang an. Auch Hunekers Artikel vom Mai 1893 im New York Recorder, der für seine Entwicklung hin zum Ibsenenthusiasten nicht ohne Interesse ist und von Thune ebensowenig wie seine zwei 1894 in derselben Zeitung erschienenen Artikel berücksichtigt wurden, soll mit den letztgenannten zusammen besprochen werden.

Es verbleibt eine Äußerung Paynes zum BS, der den Apologeten Björnsons sichtlich in Verwirrung gestürzt hat, hofft er doch auf eine erhellende Interpretation der Titelfigur durch einen Spezialisten der Pathologie. Payne scheitert vor allem an der Symbolik, die James auch nicht näher anfassen wollte. Er erkennt sie als solche, vermag sie aber nicht zu deuten. Hohes Lob räumt er dagegen dem dramatisch funktionalen Dialog ein. ("Ibsen's New Drama, Bygmester Solness", D XIV, Febr. 1, 1893, 68-71)

Der Critic, der im Februar nach der Lektüre des ersten und von Teilen des zweiten Akts desselben Stücks den BS zu einem abendfüllenden "bore" erklärt hatte, sieht nun, im Juli, in lobender Absicht im BS alle Wesenszüge Ibsens vereint: Phantasie und Realismus, Symbolismus und "healthy naturalism." Technik und Dialog werden hervorgehoben, während die symbolischen Elemente dem Kritiker etwas zu deutlich geraten sind, was ihn wohl der Verpflichtung einer Erklärung seinerseits enthebt. Als Thema sieht er in eigenwilliger, "idealistischer" Interpretation die Befreiung des Menschen durch "will and mind" und die Idee einer vergeltenden Gerechtigkeit. ("Ibsen's New Play", Cr XXII, Febr. 11, 1893, 88; "The Master Builder", Cr XXIII, July 15, 1893, 34)

Raymond Sanford White vom Yale Literary Magazine, der als gemäßigter Kritiker eigener Definition die allzu schroff gesehene Polarisierung der Ibsenkritik in zwei lautstarke Lager bedauert, sieht in dem ihm bekannten Werk Ibsens vor allem die realistische Darstellung des norwegischen Menschen und der norwegischen Gesellschaft; als Mimesis dieser fernen Welt erscheint ihm Ibsens Werk interessant. White empfiehlt als größtes und für den Amerikaner lesenswertestes Drama den V und nicht etwa - hier haben wir den "gemäßigten" Kritiker - die "unwholesomeness" der G. Das erstgenannte Werk verkünde "a great truth as it has never been presented before, in which Ibsen shows us characters true to life than any we find in Dickens." Der V sei frei von in den anderen Werken feststellbaren Manierismen. Eine Whites "common sense" zuzuschreibende Fehlinterpretation unterläuft ihm bei der Beurteilung des Schlusses: er erklärt den armen Stockmann für verrückt. ("Henrik Ibsen", YLM, LIX, Dec. 1893, 119-23)

Mit Boyesens bereits erwähntem Commentary erscheint 1894 die erste Abhandlung eines amerikanischen Kritikers zu Ibsen in Buchform. Hjalmar Hjorth Boyesen, 1848 in Frederiksvärn, Norwegen, geboren, war 1869 in die USA eingewandert, 1874-1880 an der Cornell-Universität tätig, selbst Schriftsteller und auf Grund seiner sprachlichen und beruflichen Voraussetzungen zum Vermittler nordischer Literatur prädestiniert. (DAB II, 530-2)

Als Pionierwerk besitzt der Commentary die Schwächen eines solchen Unterfangens. Das Werk besteht zu rund achtzig Prozent aus Wiedergaben der Handlung; nur zum Teil sind Themen und Motive über ein Stück hinausgreifend dargestellt. So gut wie nie werden Struktur, Technik, Bezüge zu anderen Autoren oder zum geistesgeschichtlichen Hintergrund der Werke des Norwegers behandelt. Weiter greift Boyesen häufig auf bereits von ihm publizierte Artikel zurück. Seine Würdigung von Ibsens Aussage in dessen Werken, die er häufig genug simplifizierend mit der Persönlichkeit ihres Autors identisch setzt, wird beeinträchtigt von einer dem "social gospel" des späten neunzehnten Jahr-

hunderts,¹²⁸ der Evolutionslehre in Verbindung mit der christlichen Gedankenwelt - er schreibt nicht ohne Grund für das Chautauquan¹²⁹ - verhafteten naiven Fortschritts- und Harmoniegläubigkeit. Danach stellt er mit Verdruss an Ibsens "dominant principle underlying his criticism of life" die Absenz einer konstanten "lesson" im Werk fest und sieht sich in seinem Glauben, daß "evil is gradually eliminated from our souls" gestört. ("Introduction", 1-61)¹³⁰

An K lobt Boyesen den Bühnenausschnitt des Stücks. Seine Bemerkungen zu KL sind mit denen im Dial ("Ibsen's Comedy of Love", D XIV, March 1, 1893, 132-4) nahezu identisch. Dort hatte er mit einer ausführlichen Inhaltsangabe eines der wenigen noch nicht ins Englische übertragenen Werke Ibsens vorgestellt und Thematik und Lösung des Stücks gegen den drohenden Vorwurf der Unmoral in Schutz genommen. Trotz der Unverständlichkeit von Brands Streben im gleichnamigen Stück sieht er "something wholesome and morally purifying." (82) Den Schluß faßt er als konsequente Fortführung der Handlung ohne Berücksichtigung der

128 Vgl. C.H. Hopkins, Gospel, z.B. 150ff.

129 Zur Chautauquabewegung und ihrer Zeitschrift vgl. LHUS, 798ff.; HAM III, 544-7, der auch auf ihre "good deal of Methodism" hinweist. Zeitgenössische Berichte zustimmenden Tenors sind H.H. Boyesen, "The Chautauqua Movement", Cos XIX, June 1895, 147-57; "they have made the whole nation their debtors"; A.S. Cook, "Chautauqua: Its Aim and Influence", F XIX, Aug. 1895, 689-706; P.M. Pearson, "The Chautauqua Movement", Lip LXXVIII, Aug. 1906, 190-5. Negativ äußert sich P. Pollard in Their Day in Court, New York-Washington 1909, 228f., der Sprache und damit Geist der Bewegung mit "a very pestilence" charakterisiert und es als "polysyllabic bombast" Halbgebildeter attackiert.

130 Marc Ratner weist zu Recht auf Boyesens "mittlere" Position in der Realismusdiskussion und Frauenbewegung hin, schreibt aber mit derselben Berechtigung: "Boyesen found the extremists aesthetically distasteful and launched bitter, vitriolic attacks against the 'aspiring woman' for carrying her militancy too far for his taste." "The Iron Madonna: H.H. Boyesen's American Girl", JA IX, 1964, 166-72. W. Berthoff verweist im Zusammenhang mit Boyesens eigener literarischer Produktion auf "an element of evangelical moralism" hin und zitiert den Schluß des 1886 zum ersten Mal veröffentlichten und in Literary and Social Silhouettes (1894) aufgenommenen Aufsatzes "The American Novelist and His Public": "Art can engage in no better pursuit than to stimulate noble and healthful thought on all matters of human concern, and thereby clear the prejudiced mind and raise the average of human happiness." The Ferment of Realism, New York 1965, 101.

"Stimme aus der Höhe." Diese empfindet er, wie schon in seinem von uns erwähnten Artikel im Chautauquan vom November 1890, als so störend, daß er sie zu einer "wholly irrelevant declaration" herabstuft und sie psychologisierend als abschließend doch erfolgten Gewissensbiß Ibsens selber interpretiert. (103) Boyesens Bemerkungen zu PG, von dem Ibsen meinte, dies sei von seinen bis 1880 publizierten Werken dasjenige, das außerhalb Skandinaviens auf das geringste Verständnis stoßen werde,¹³¹ sind seinem Artikel im Chautauquan vom Juni 1893 ("Ibsen's Peer Gynt", 293-9) entnommen; dort hatte er das Werk als originell, als "wholesome satire" und komplimentäre Darstellung zu B als Porträt des norwegischen Nationalcharakters bezeichnet. Vom Schluß mit der Erlösung Peers durch Solveig zeigt er sich enttäuscht und erklärt ihn als Rückfall in "romantic convention." Für BJ hat er hohes Lob bereit, zumal die Satire "restrained and moderate" sei, was seinen Neigungen sehr entgegenkommt. (138) In KG entdeckt Boyesen große philosophische Tiefe, der er aber nicht zu Leibe rückt. Trotz seiner Unzufriedenheit mit dem Schluß in SG und der plötzlichen Wandlung Bernicks will er die Thematik des Werks universell anwendbar und nicht auf Norwegen beschränkt sehen. Seine Ausführungen zu NP entstammen weitgehend seinem Artikel im Cosmopolitan vom November 1893 ("A Doll Home", 84-9), in dem er volles Verständnis mit Ibsens mutiger These zeigt. In rührend apologetischer, wenn auch von seiner traditionsverhafteten Konzeption von der Rolle der Frau irregeleiteten Absicht betont er, es sei Unreife und nicht "depravity", die Nora zum Verlassen ihrer Kinder getrieben habe. In ihrem Wert als Studie zur Psychologie der Ehe wird NP nach Boyesen trotz hohen Lobs für die Natürlichkeit des Dialogs durch die lapidare Feststellung gemindert, daß "forgery ... so exceptional a crime among ladies" sei. G, deren Autor selbstbewußt an seinen Verleger Hegel schrieb: "Meinem Buch gehört die Zukunft",¹³² bezeichnet er als "the most radical, the most revolutionary, document which the literature of the nineteenth century has to show." (220)

131 Vgl. Brief vom 19.5.1880 an Ludwig Passarge, H. Ibsen, Werke X, 286-8.

132 Brief vom 16.3.1882, Werke X, 314-6.

Obwohl er sich als Christ der biblischen Weisheit, wonach die Sünden der Väter an den Kindern heimgesucht werden, nicht verschließen kann, sieht er durch Frau Alving, deren Problematik der Lebenslüge und Schuld er erfreulicherweise erkennt, das gesamte traditionelle moralische Koordinatensystem angegriffen. Dazu kommt noch Ibsens "impartiality", die Boyesen "direfully reprehensible" erscheint, denn: "Ibsen allies himself whether he would or not with the Mephistophelian force of disintegration and destruction." (223f.) Beim V beweist der Kritiker einmal mehr sein "idealistisches" Rückwärtsgewandtsein mit seiner Klage über das Fehlen einer "tender passion." (246) Für ihn ist es eines der am wenigsten Bühnenwirksamen Stücke Ibsens, ein Werk, das in Debatten ausartet und ein "ingenious plea for anarchism" enthält. (246) Boyesens Kommentar zur W stützt sich größtenteils auf seine im Dial vom 16.9.1893 vorgetragenen Äußerungen ("Ibsen's Treatment of Self-illusion", 137-40), in dem er neben einer langen Inhaltsangabe die Gesellschaftskritik Ibsens schärfer denn je empfindet und als "lesson" stark vereinfacht, aber richtig, herausstellt: "The Wild Duck teaches us that the truth is by no means an unqualified boon. It takes a strong spirit to endure it." Hinzu kommt im Commentary die Feststellung von der satirischen Selbstdarstellung Ibsens als eines Menschen, der sein Ideal auch von seinen Mitmenschen fordert.¹³³ Auf Symbolik und Technik geht er nicht ein. In R will Boyesen Anzeichen einer schwer umkämpften Desillusionierung Ibsens erkennen. Ohne den Symbolismus in dem von ihm geschätzten FM letztlich deuten zu können, sieht er die "Moral" des Stücks im folgenden: "A voluntary submission to the moral law, or to the social institution in which it is embodied, may lead to contentment, perhaps to happiness." (280) Bei HC erkennt er eine fatale Verwandtschaft zur französischen fin de siècle-Literatur; er vermag keine These in dem Stück zu finden, tröstet aber in seiner Hilflosigkeit seine Leser mit der Feststellung, daß alles "in strict

133 G.B. Shaws eigenwillige Interpretation des Ibsenschen Idealisten und seine gesamte Quintessence of Ibsenism (London 1891) spielt in den von uns zur Ibsendiskussion untersuchten Zeitschriften keine Rolle. Eine Rezeption scheint inexistent zu sein. Auch die Dissertation von L.C.Keough, The Critical Reception of the Major Plays of G. Bernard Shaw Performed in New York 1894-1950, unpubl. diss., U. of S. Cal. 1968, gibt darüber keinen Aufschluß.

accordance with modern conditions" sei. (303) Unter Vermeidung einer Behandlung der eher allegorischen als symbolischen Requisiten im BS wie Kirchturm, Häuser, Kranz usw., kommt Boyesen zu dem keineswegs die Thematik ausschöpfenden Fazit, es sei eine Darstellung des "pitiless law of competition" und des Kampfes der Jugend mit dem Alter. (305) Abschließend dankt der Kritiker dem Objekt seiner Untersuchung in rührender Weise "for having kindled in my spirit many sparks of vital thought", ohne sich völlig mit ihm einverstanden zu erklären, was als abschließende Absicherung der konservativen Komponente seines Geschmacks und seiner Leserschaft gegenüber zu werten ist. (316)

Die Reaktion auf Boyesens Buch ist denn auch gemischt. Er erhält Lob von der konservativen Literary World, die seine "calm dispassionate study" als wohltuend empfand (LW XXV, Febr. 10, 1894, 30f.); der Critic schließt sich dieser Ansicht an, nicht ohne, wie der eher ironische Rezensent im Atlantic, das Zuviel an Inhaltsangaben zu bemängeln. (Cr, XXV, Aug. 22, 1894, 119; Atl LXXIV, Aug. 1894, 275) W.M. Payne, auf dessen These von der Vorrangstellung von B und PG im Werk Ibsens wir noch öfter stossen werden, bemängelt die unzureichende Kohärenz der einzelnen Kapitel, die sich aus dem raschen Zusammenstellen von bereits publizierten Artikeln ergeben habe und hofft, daß die Leser mit ihm sich von den völlig zu unrecht in den Vordergrund gerückten realistischen Dramen gesellschaftskritischen Charakters ab- und B und PG zuwenden werden. ("Henrik Ibsen", D XVI, April 16, 1894, 236-40) B.W. Wells sieht in Boyesens Commentary die Erfüllung eines "popular demand", moniert jedoch das fehlende analytische systematische oder philosophische Konzept. ("Hjalmar Hjorth Boyesen", SR IV, May 1896, 299-311)

Ehe wir zu Hunekers Artikeln im New York Recorder kommen, sollen noch drei konservative Stimmen und eine apologetische zur New Yorker bzw. Bostoner Premiere der G zu Wort kommen, einer Auf-
führung, der Persönlichkeiten des literarischen und kritischen Establishments wie B. Matthews, Howells, Aldrich und Boyesen beiwohnten, und die ein voller Erfolg war.

Der Korrespondent der Bostoner Literary World wundert sich über den offenkundigen Mangel an Sensibilität beim Publikum,¹³⁴ fiel doch nicht eine einzige Dame in Ohnmacht. Zum Dialog und zur Struktur bemerkt er: "If wastes of dialogue well run together be good dramatic construction then 'Ghosts' is a perfectly model play." Die angebliche Humorlosigkeit und Gefühlskälte des Autors werden ebenfalls beklagt und ihm letztlich sein sujet bestritten: "surely an author has no right to hack and hew the feelings of those to whom he appeals. Such hacking and hewing is not art; it is butchery." ("New York Letter", LW XXV, Jan. 13, 1894, 10) Die Reaktion des Critic auf diese Premiere ist ebenso negativ und im Ton noch aggressiver. Das Stück erzeugt beim Kritiker lediglich ein Gefühl von "melancholy and disgust." Äußere Handlung durch Dialog zu ersetzen erscheint ihm als "fatal theatrical mistake." Auch er spricht den G jeglichen Anflug von Humor und Phantasie ab. Das Stück ist ihm an anderer Stelle schließlich einen pun wert - es ist einfach zu "'Ibscene.'" ("Ghosts", Cr XXIV, Jan. 13, 1894, 31; "Notes", Jan. 20, 1894, 42)

William Winter (1836-1917), der von 1865-1909 sein gestrenges Amt als Theaterkritiker in der New York Tribune ausübte, fast dem gesamten zeitgenössischen Drama und nicht englischsprechenden Schauspielern permanent feindlich gesonnen war¹³⁵ (OCT, 1012) und deshalb von Mencken in Abwandlung einer gängigen würdigenden Formel "dean of the [ignoramuses]" genannt wurde,¹³⁶ äußert sich in der New York Tribune vom 26.1.1894 entsetzt über die von ihm auf die Vererbung der Syphilis verkürzte Thematik in den G:

Physical disease producing moral obliquity is surely inappropriate, not to say obnoxious, as a theme for drama. ... Art is for the mind, not for the body, and it should not concern itself with sanitary investigation.

134 Willa Cather zeigt sich dagegen - allerdings im zarten Alter von 18 Jahren - im Nebraska State Journal vom 25.2.1894 entsetzt und beeindruckt von der Härte der Ibsenschen Figurenzeichnung: "When a man of the north goes mad it is the madman of Brand. It doesn't pain one to see the French heroes die,... while Ibsen's heroes crawl off and die disgustingly like beasts. Ibsen has already sent a shiver over the bare shoulders of the theatrical world." Zit. nach B. Slote, ed., 134.

135 Vgl. auch J.G. Huneker: "He was unfair to visiting artists unless of English origin. ... altogether behaving like a 'hen-minded' and 'highly moral' man." Steeplejack, New York 1922, 145.

136 H.L. Mencken, Days, 120.

Nachdem er das Stück als übelriechend - "the smell of it leaves onions far astern" - abqualifiziert hat, geht Winter zum polemischen Angriff auf diejenigen für ihn höchst suspekten, mißliebigen und extremen Gruppen über, die Ibsen lancieren wollen, wobei er in seiner Technik der Bloßstellung durch Identifikation die für ihn anstößige Thematik bei Ibsen mit der kranken Mentalität der "Ibsenites" gleichsetzt:

Mr. Ibsen's abominable stuff, which is both dull and dirty, will never prosper in this capital. It may obtain, here and there in a corner, the attention of those uneasy persons of no sex in particular, who hang limp upon the fringes of nastiness and think that everything is bold and strong ('virile' they commonly call it) which happens to be shameless and impudent; ... (Zit. nach B. Hewitt, 261-3)

Eine scharfe Reaktion auf die mit Ausnahme des Transcript negativen Berichte der Bostoner Presse¹³⁷ über die Aufführung der G in dieser Stadt bringt das Poet-Lore vom Sommer 1894. Unter Berufung auf aristotelische Kriterien ("purgation of the soul by pity and terror") wird das Stück als Tragödie gesehen, der "life-like, natural dialogue" und Ibsens "condensation" gelobt. Allerdings wird durch die enge Anlehnung an die klassische fünfaktige Tragödie die Gleichsetzung von Akt I des Ibsenschen Dramas mit Protasis, Epitasis und Klimax, bzw. von Akt II mit Akt IV des griechischen Vorbildes, besonders dem Aischylos', zu sehr schematisiert und die Technik Ibsens nicht wirklich erkannt. Als einer der ersten nach Boyesen sieht der Kritiker das Thema des Stückes richtig nicht nur in der Illustration der Vererbungslehre und der biblischen Erkenntnis von den Sünden der

137 Kirchliche Kreise in Boston wehrten sich gegen diese Aufführung, wie aus der Protestpredigt des Pfarrers der Kirche in der Park Street gegen die "atrociously immoral" G erhellt, zumal Kirche und Theater sich anstößig genug in derselben Straße befanden. Dagegen befürwortete der Gouverneur des Staates Mass. das Werk, wenn auch aus reichlich flachen moralischen Motiven als "a terrible moral lesson." "Boston Letter", Cr XXIV, May 5, 1894, 312.

Eine völlig negative kirchliche Stimme zu B kommt in einem Abdruck aus The Protestant Episcopal Review im Critic zum Ausdruck. Ohne sich auf eine Analyse des Werkes einzulassen, wird dem Stück eine "irreligious influence" und Verbreitung von selbstmörderischem Pessimismus nachgesagt. C.J. Wood, "Apropos of Ibsen's 'Brand'", Cr XXVI, May 11, 1895, 354. Dagegen wurde B in Skandinavien selber als Strafrede und Erbauungsbuch betrachtet. Vgl. G. Brandes, Moderne Geister. Literarische Bildnisse aus dem Neunzehnten Jahrhundert, Frankfurt/M. ³1897, 501.

Väter mit ihren Folgen, sondern und vor allem in der Verurteilung der moralischen Passivität Frau Alving, die sich zu sehr den etablierten Normen der Gesellschaft entsprechend verhalten hat:

The supplementary half is the sin of the mother's passivity, - their crime against their own souls, of which no plea of irresponsibility, ignorance or duty to 'Law and Order' shall save them from reaping the woe appointed for themselves... .

Dem apologetischen Kritiker, der die G als "as constructive morally as it is dramatically" bezeichnet, ist ein Publikum unverständlich, das den etwas zu deutlich optimistisch empfundenen Ansatz in Ibsens Ideenwelt und Kunst nicht kennt: "... I long that they should appreciate and honor the optimist Ibsen, true artist and poet, who, through the via dolorosa guides to health and pleasure, ..." ("The Art and Moral of Ibsen's 'Ghosts', P-L VI, June/July 1894, 356-61)

J. Huneker¹³⁸ äußerte sich zu Beginn seines Kontaktes mit den Dramen Ibsens nicht enthusiastisch. Als "Prompter" nimmt er im New York Recorder vom 14.5.1893, 14, Bezug auf die Kritik des Engländers A.B. Walkley, die dieser in der Aprilnummer des Fortnightly Review am auch im Drama immer mehr in Erscheinung tretenden Symbolismus gemacht hatte und in der er Verständlichkeit des Symbols für Zuschauer und Leser gefordert, auf die Schwierigkeit des Symbols im dramatischen Genre hingewiesen und gehofft hatte, der BS würde dieser Richtung vollends den Todesstoß versetzen. Huneker schließt sich dem an und gibt, die Problematik stark vereinfachend, seiner Abneigung gegen die moralistische Tendenz auch im Drama Ibsens Ausdruck:

Obscurity is the bane of the theatre, and using the play as a vehicle for moral sentiments is idiotic and impertinent. ... To preach out of church is in bad taste, to preach on the boards is a bore. Ibsen preaches in his dramas, ergo, Ibsen is a bore.

In einem Artikel Ende Januar des darauffolgenden Jahres bemüht sich Huneker in derselben Zeitschrift redlich, seine Aversion

138 Sein "second initial" Gibbons wurde beim Erscheinen seiner Autobiographie Steeplejack im Kriegsjahr 1918 eingefügt, um mit den hunnenhaften Assoziationen seines Nachnamens seine Verkaufschancen nicht zu beeinträchtigen. Vgl. A.T. Schwab, James Gibbons Huneker: Critic of the Seven Arts, Stanford, Cal., 1963, 284.

gegen das moralistische Element in Ibsens Werk zu vergessen und anderen Aspekten dieses Neuerers ein offenes Ohr zu leihen. Er will Ibsen als Künstler und Dramatiker, den er mit altjüdischer und altgriechischer Strenge assoziiert, nicht aber als Moralisten ernst nehmen:

I admit frankly that I am not in sympathy with either Maeterlinck or Ibsen, but they have their ideals, and serious ones. Ibsen [is] a genius, if ever there was one, ... and his enormous knowledge of stagecraft should at least insure him a respectful hearing.

Er wirbt um Verständnis für Ibsen mit dem Hinweis auf die großen Unterschiede zwischen Gesellschaftsform, Milieu und Stand der Emanzipation der Frau in den USA und in Norwegen. Von den G ist er sehr beeindruckt, fühlt sich aber auch abgestoßen: "Let those who make mock of Ibsen deny his gruesome power!" Er findet das Ende "sickening" und bekennt: "I can't stand 'Ghosts' often!"¹³⁹ Huneker sieht zu diesem Zeitpunkt Ibsen als unangenehmes, aber beeindruckendes und ernst zu nehmendes Produkt seiner Zeit, das man sich nicht erlauben kann, einfach zu ignorieren. ("The Prompter", NYR, Jan. 28, 1894, 24) In seiner Kritik zu NP, die er im Februar mit Minnie Maddern Fiske in der Titelrolle¹⁴⁰ gesehen hatte, zeigt sich Huneker aufgeschlossener: "I enjoy a work of art like Ibsen's 'A Doll's House'", findet die Titelheldin "a fascinating type of woman-hood" und bezweifelt keineswegs die Plausibilität der Handlung wie vor ihm Boyesen oder der Critic vom 28.12.1889. Er verfällt auch nicht in den Fehler,

139 Noch im Frühjahr 1908 zeigt sich Huneker von einer G-Aufführung ebenso beeindruckt wie beunruhigt - er verbrachte danach offensichtlich eine schlaflose Nacht, wie aus einem Brief (ohne Monats- und Tagesdatum) an Charles J. Rosebault hervorgeht. Josephine Huneker, ed., Intimate Letters of James Gibbons Huneker, New York 1924, 104. Dagegen gibt er sich in Iconoclasts (1905) unbeeindruckt, kritisch distanziert und auch unsensibel.

140 Mrs. Fiske hatte sich, nachdem sie zunächst selbst einige Schwierigkeiten mit dem Stück gehabt hatte - es war ihr 1882 von dem renommierten Shakespeareschauspieler Lawrence Barrett nach Cleveland geschickt worden - zu einer einmaligen Wohltätigkeitsaufführung von NP am 15.2.1894 im New Yorker Empire Theatre bereiterklärt, wozu Ibsen persönlich einen Kranz mit den norwegischen Farben schickte. Das Echo auf diese Aufführung soll nach Binns/Kooken, 24ff., 54ff., sehr stark gewesen sein und die geschlossene Front der Ibsen-Opposition gesprengt haben. Es ist zu hoffen, daß die Autoren sich auf zahlreiche Artikel der Tagespresse stützen können, denn aus den von uns untersuchten Zeitschriften erhellt dies nicht.

in unberechtigtem Optimismus eine Rückkehr Noras auf Grund der Schlußbemerkungen Helmers und Noras zu vermuten. Wie vier Jahre vor ihm W.E. Simonds will Huneker gerne zugestehen, daß Ibsens Charaktere "lokal" seien, möchte dies aber nicht als Synonym für "uninteressant" lesen. Den Schritt zu einer Würdigung der Universalität der Charaktere vollzieht er jedoch zu diesem Zeitpunkt noch nicht. ("The Prompter", NYR, Febr. 18, 1894, 30)

Der erste uns zugängliche längere Artikel, der sich intensiv mit der Technik eines Ibsendramas auseinandersetzt, stammt von Thomas R. Price von der Columbia-Universität und hat BS zum Anlaß. Für Price bildet dieses Werk, vor allem auf Grund seiner Struktur, einen Höhepunkt in Ibsens Werk. Er legt seinen Ausführungen wirklich die gründliche Lektüre eines Texts zugrunde und erkennt, wie Ibsen "the dramatic action from the dramatic emotion" gewinnt, jeder Satz des beherrschenden Dialogs, jede Szene strukturell von Wichtigkeit ist und die Handlung vorantreibt. Erfreulich sind seine Untersuchung der klimatischen Szene gegen Ende des zweiten Akts, seine Hinweise auf den Humor zum Teil grotesker Prägung, und auf die spröde Schönheit der Prosasprache in diesem Werk. Kritisch zu bewerten ist dagegen seine Interpretation, die in Solness zunehmende Anzeichen von geistiger Verwirrung, wie R.S. White im Falle von Stockmanns im YLM vom Dezember 1893, feststellt, und jegliche symbolische oder allegorische Deutung verwirft, und zwar nach einem von ihm starr aufrecht erhaltenen Prinzip, das Allegorie und Symbol als das Drama entwürdigende Elemente ablehnt. ("Solness: A Study of Ibsen's Dramatic Method", SR II, May 1894, 257-81)

Die Kritik des Jahres 1895 ist vor allem von zwei Ereignissen geprägt: einmal von überwiegend freundlichem, stark am Inhalt orientierten Kommentaren und vagen Interpretationen zu dem von Archer übersetzten und noch 1894 bei Stone and Kimball verlegten KE, der seine Uraufführung am 3.12.1894 in London erlebte und vor seiner Drucklegung in der Revision fast neu geschrieben wurde,¹⁴¹ und zum andern durch Bemerkungen zur einmaligen Auf-

141 Vgl. H.G. Meyer, 12, und W. Archer, From Ibsen's Workshop, London 1912, 18.

führung des V in Chicago am 18. April durch Beerbohm Tree.¹⁴² Kaum erwähnt wird Ibsen in der Dramakritik des Jahres 1896, das in England mit der Aufführung des KE die Ibsendebatte zu einem neuen und letzten Höhepunkt führte.¹⁴³ B. Matthews' häufig wiederholte und schiefe Parallele zwischen Ibsen und dem altgriechischen Drama müssen wir jedoch festhalten.

W.M. Payne, der einige Monate später sein aus einer Fehlinterpretation von B und PG abgeleitetes "idealistisches" Ibsenbild gegen Kritiker, die vorwiegend vier Werke (NP, G, HC, BS) in den Vordergrund rückten, verteidigt ("The Ibsen Legend", D XVIII, May 1, 1895, 259-61),¹⁴⁴ ist über das Erscheinen von KE erleichtert, da er besonders im Schluß des Werkes Ansätze zu seiner auf die obigen zwei Werke basierenden, liebgewonnenen Vorstellung von Ibsen als "ethical leader" erblickt. Allegorische oder symbolische Elemente wie das Rattenfräulein, das in der modernen Forschung sowohl nach Wais wie auch nach Stuyver von entscheidender Bedeutung für das Verständnis des Werkes ist,¹⁴⁵ vermag er nicht zu deuten, genießt aber "the suggestion of some elusive allegory." ("Ibsen's New Play Lille Eyolf", D XVIII, Jan. 1, 1895, 5f.)

In eine andere Richtung, die leider ebenso vage bleibt wie die Paynes, zielt der Kommentar Lucy Monroes in ihrem "Chigaco Letter". Für sie ist KE Ausdruck einer "intensely modern spiritual

142 Diese Aufführung sollte ein vereinzelter Versuch bleiben, der zusätzlich einem Engländer zu verdanken ist. Zur durch die Übersetzung von Nordaus Entartung durch C.W.F. Barry im Jahre 1895 einsetzenden Nordaudebatte verweisen wir auf M.P. Fosters unveröff. Diss. The Reception of Max Nordau's Degeneration in England and America, U. of Michigan 1954.

143 Vgl. C.R. Decker, 128.

144 Vgl. W.M. Paynes Attacke im Dial vom 16.4.1894, 236-40, auf die seiner Meinung nach enorm überbewerteten "social dramas" und seine, die Ironie des Schlusses von B nicht erfassende Interpretation Brands als idealen Mannestyp Ibsens. Er gesteht, seit 20 Jahren "consolation and inspiration" aus diesem "moral tonic" zu ziehen. Vgl. auch "Transatlantic Literature", D XXVIII, May 1, 1900, 329-34.

145 Vgl. K. Wais, "Henrik Ibsen und die Krise des Jahrhunderts", in: An den Grenzen der Nationalliteraturen, Berlin 1958, 237-58. C. Stuyver, 462-82. Zum biographischen Hintergrund dieser Figur vgl. Stuyver, 282-4.

crisis"; sie will das Stück in die realistischen Dramen Ibsens eingeordnet sehen und lobt die Thematik als eine der menschlichsten, universalsten und wirkungsvollsten innerhalb des bisher bekannten Werkes. ("Chicago Letter", Cr XXVI, Jan. 26, 1895, 72f.)

H.H. Boyesen stellt das Stück mit einer ausführlichen Inhaltsangabe im exklusiven Chap Book vom 1.2.1895 vor. Er betont die ihm genehme neuartige, menschliche Wärme, die von dem Drama ausgehe. Zwei an Robert Browning erinnernde "lessons" liest er heraus: "The ennobling power of suffering" und "the development of personality through the discipline of renunciation." Er wagt eine auf biographischen Fakten beruhende psychologisierende Erklärung für den Sinneswandel seines verehrten Meisters: "It is obvious that in returning to his native land and becoming a world-renowned man, he has celebrated his reconciliation with humanity." ("Ibsen's New Play", CB II, Febr. 1, 1895, 247-53)

Einen Monat später stellt Boyesen im ersten Band des Bookman einen summarischen Vergleich mit HG und BS an und kommt zu dem erstaunlichen Schluß, daß KE nicht nur von weniger Symbolismus belastet sei, sondern auch Charaktere und Handlungsführung hier gelungener (lies: angenehmer) seien. ("German and Scandinavian Literature in 1894", B I, March 1895, 99-101)

Charlotte Porter empfiehlt warm die Lektüre von KE, an dem sie als einzige der frühen Kommentatoren Stringenz und Ökonomie der Mittel zu schätzen weiß. Die Figur des Rattenfräuleins und ihre psychologische und dramatische Funktion erkennt sie ebenso wenig wie die zwielichtige Beziehung Allmers zu seiner Halbschwester Asta. So erwähnt sie lediglich die Suggestionskraft des Rattenfräuleins, dem sie in einem strapazierten Vergleich mit den Hexen in Macbeth größere Wirkung und Modernität einräumen will.¹⁴⁶ Zur Einordnung von KE in eine ebenso gängige wie vage

146 Daß wohlgemeinte, Ibsen fördernde Vergleiche zwischen seinen Werken und denen Shakespeares um diese Zeit keine Seltenheit waren, beweist u.a. auch E. Crowell, "Shakespeares Katherine and Ibsen's Nora", P-L VIII, April 1896, 192-6. Darin werden beide Frauengestalten als Idealtypen ihrer jeweiligen Epoche bezeichnet.

definierte Kategorie trägt sie bei, indem sie es als ein symbolistisches Stück im weitesten Sinne bezeichnet. ("Ibsen's New Play 'Little Eyolf'", P-L VII, Febr. 1895, 96-112)

Mit Israel Zangwill, dem bekannten jüdisch-englischen Schriftsteller, Dramatiker und Kritiker, läßt der Critic einen Bewunderer Ibsens zu Wort kommen, der ihn mit Zola und Tolstoi unter die drei größten bereits etablierten europäischen Zeitgenossen stellt und die Klarheit, Wirklichkeitsnähe und Konzision von KE heraushebt, ohne sie jedoch anhand von Beispielen zu illustrieren. ("Men, Women and Books", Cr XXVI, Febr. 16, 1895, 117-9)

H. James war von den ersten zwei Akten des Werks, die er sich von William Heinemann in Form von Druckfahnen zu beschaffen wußte, hell begeistert: "It is indeed immense, - indeed and indeed. It is of a rare perfection ... It's a masterpiece and a marvel;" ¹⁴⁷ In seinem Dankesbrief an Heinemann vom November desselben Jahres berichtet James aufgeregt von "two breathless perusals" dieses Teils von KE: "it takes hold as nothing else of his has as yet done. The thing is immensely characteristic and immensely - immense. ... it's the pitch that's so magnificent!" Er glaubt, daß das Werk die G übertreffen werde, falls der Rest ebenso gut ausfalle. ¹⁴⁸ Diese für James ungewöhnliche Begeisterung wich großer Ernüchterung nach der Lektüre des dritten Akts: "I fear, in truth, no harm can be done equal to the harm done to the play by its own most disaponting third act. ... It seems to me a singular and almost inexplicable drop... ." Er sieht die Funktion Borgheims und, was gravierender ist, auch Astas, nicht ein und bezeichnet den letzten Akt trotz eines Lobs für das Gespräch zwischen Rita und Allmers als "meagre." ¹⁴⁹ Trotz alledem wird er von einer Londoner Aufführung des KE in dessen Bann gezogen, wie er als Korrespondent des Harper's Weekly vom 23.11.1897 berichtet: "Yet prompt to the

147 Brief an E. Robins vom 22.11.1894, in: E. Robins, 157.

148 L. Edel, ed., The Selected Letters of Henry James, New York 1955, 123.

149 Brief an Robins vom 25.11.1894, in: E. Robins, 159-62.

moment the charm descended." ("Irving's 'Richard III'; 'Little Eyolf'"; zit. nach A. Wade, ed., 286-90)

Es verbleiben zwei ablehnende Kommentare zu KE, die sich typischerweise auf eine generelle Ablehnung Ibsens stützen. Der anonyme Beiträger zum "Literary Chat" des reich gebilderten, populären Munsey's Magazine - die Durchschnittsauflage für Dezember 1895 betrug 600.000 (HAM IV, 611) - verweist mit strafender Geste Ibsens Werke in die Bibliothek und ist von der Abnormalität dieser Schöpfungen überzeugt, deren Figuren keine Allgemeingültigkeit beanspruchen dürfen: "If the abnormal characters ... were common enough to be anything save curiosities, the human race would be in the last stages of decay, which it certainly is not." ("Literary Chat", Mun XII, Febr. 1895, 550) Der Rezensent der Bostoner Literary World findet KE fast ebenso unappetitlich und morbide wie die G und ebenso ungeeignet für die Bühne. (LW XXVI, Febr. 23, 1895, 57)

Lucy Monroe berichtet in ihrem "Chicago Letter" den Lesern des Critic von der gelungenen Aufführung des V durch Beerbohm Tree - ein Erfolg, der vom dort beheimateten Dial ebenso überrascht wie säuerlich eingestanden wird ("From Sophocles to Ibsen", D XVIII, April 1, 1895, 203) - der aber für Monroe den Beweis erbringt, daß große Dramen auch beim Publikum Erfolg haben, wenn sie nur gespielt werden, und daß Ibsen ein Autor der Bühne und nicht der Bibliothek ist. Das Werk selber, dessen Inhalt das Leben in komprimierter, konzentrierter Form, "life, condensed", sei, bewaise, daß Ibsens Charaktere neben ihrer lokalen Bedeutung auch eine universelle besäßen. ("Chicago Letter", Cr XXVI, March 16, 1895, 208f.) Der Kommentar des Critic ist wesentlich gedämpfter und weniger polemisch als frühere Bemerkungen zu Ibsen, zumal das Stück kaum gegen dem Critic oft so teure Tabus verstößt: "[It] deals with vital questions of general interest, is void of offence, is neither scientific nor enigmatic, and offers, moreover, several excellent opportunities for acting of a high order." Den Charakteren wird große Lebensnähe zugestanden, die jedoch wieder so unimaginativ ausgefallen sei, daß sie wenig Interesse wecken könnten. Stockmann-Ibsens Schlußfolgerung, wonach die Minorität immer im Recht sei, wird in ihrer Schlüssigkeit bestritten. Die im V enthaltene Satire und der Humor werden gewürdigt, die drama-

tische Struktur aber kritisiert: bis zum vierten Akt ist die Handlung dem Kritiker zu statisch. ("An Enemy of the People", Cr XXVI, April 13, 1895, 283)

Brander Matthews (1852-1929), der sich, wie wir noch an anderer Stelle sehen werden, besonders dem französischen Theater und Drama widmete und schon mit 14 Jahren Frankreich besuchte (DAB XII, 414-6), weist in seinem ursprünglich 1894 zu Ehren Henry Drislors geschriebenen und in Aspects of Fiction and Other Ventures (1896) aufgenommenen Artikel auf die Kontinuität im Drama seit der Zeit der altgriechischen Tragödien hin. Ibsens Technik, z.B. in den G, bringt Matthews in Zusammenhang mit Oedipus Rex: "Ibsen's presentation of only the culminating point of the plot, and his concentration of all the interest of the action into its compact climax." L. Monroe zieht die Verbindung von BS zu Oedipus Rex anlässlich der Erstaufführung in Chicago auf Grund des gemeinsamen ironischen Schicksals der Titelfiguren ("On Certain Parallelisms Between the Ancient Drama and the Moderns", 83-95; "Chicago Letter", Cr XXVI, March 30, 1895, 249-56) Beide Parallelen, die noch später wiederholt werden,¹⁵⁰ sind jedoch nicht nur essayistisch-unscharf, sondern irreführend.¹⁵¹

150 Vergleiche mit dem klassischen griechischen Drama mit fördernder Intention finden sich in C. Brinton, "Ecce Ibsen", Cr XL, March 1, 1902, 237-49; B. Matthews, The Development of the Drama, New York 1903, 8; B. Matthews, "Ibsen the Playwright Part I", B XXII, Febr. 1906, 568-75; B. Matthews, Inquiries and Opinions, New York 1907, 1-28; J. Huneker, "Henrik Ibsen", S XL, Sept. 1906, 351-61; C. Hamilton, "The Tone of Mid-Season", F XXXIX, April 1908, 503-18; C. Hamilton, "Building a Play Backward", B XXXVIII, Febr. 1914, 605-14.

151 Wie H.G. Meyer richtig bemerkt, ist es "wenig sinnvoll, ein dramaturgisches Verfahren, abgelöst von den Intentionen, in deren Dienst es gestellt ist, zu betrachten. Sophokles zielt auf Enthüllung, die den Menschen nicht zerstört, sondern ihm eine 'heroisch-tragische Möglichkeit des Menschseins' ... bewahrt; Ibsen zieht fast ausnahmslos auf Entlarvung, ... im Drama des Sophokles kennt der Zuschauer die Vorgeschichte - im Gegensatz zum Helden ...; in den Stücken Ibsens hingegen kennt ... der Held für gewöhnlich die Vorgeschichte... ." (18) Francis Ferguson weist auf den Unterschied zum "tragic rhythm" des Oedipus Rex hin: "... the action is not completed: Mrs. Alving is left screaming ... the acceptance of the catastrophe, leading to the final vision or epiphany which should correspond to the insight Mrs. Alving gains in Act II is lacking." The Idea of a Theatre, Princeton, N.J., 1968, 13, 156.

Die Ibsenkritik des Jahres 1897 wird durchweg von der überwiegend freundlichen Reaktion auf den am 14.12.1896 in London uraufgeführten JGB, Ibsens vorletztem Drama, bestimmt.¹⁵²

H. James' Interesse war diesmal auch nach der Lektüre des ganzen Werkes nicht abgekühlt. Er hatte zunächst die ersten zwei Akte in einer französischen Übersetzung in der Revue de Paris gelesen und schreibt voll freudiger Erregung ("exaltation") an E. Robins; wieder verwendet James seine enthusiastische Lieblingsvokabel "immense", jetzt auf die Titelfigur bezogen. Für Ibsen selbst hat James leicht ironische Worte, die seine liebevolle Bewunderung etwas kaschieren sollen: "What an old boy is our Northern Henry! - he is too delightful - an old darling!"¹⁵³ Seine amerikanischen Leser konnten sich seine Eindrücke von diesem Werk in einem mit 6.2.1897 datierten Korrespondentenbericht im Harper's Weekly zu Gemüte führen. Der 1914 in Notes on Novelists abgedruckte Artikel enthält James' bis dahin größtes Lob und sein vorbehaltloses Bekenntnis zu Ibsens Kunst. Einmal mehr ist er von der starken Wirkung - er nennt es "miracle" - der Darstellung einer im Grunde so trockenen, schmucklosen Weltsicht in Verbindung mit einer ebenso intensiv wie ökonomisch gestalteten Meisterschaft der Form auf den Zuschauer fasziniert. Ibsens Charaktere sind für ihn "highly animated abstractions", die auf der Bühne zugleich an Abstraktionskraft und Lebendigkeit gewinnen. Das Werk selbst erhält hohes Lob:

Never has he juggled more gallantly with difficulty and danger than in this really prodigious John Gabriel ... he has given us for the most beautiful and touching of his heroines a sad old maid of sixty,

die, wie wir annehmen dürfen, mit der Thematik des Verzichts oder des Verzichtensmüssens James nahegehen mußte. ("John Gabriel Borkman"; zit. nach A. Wade, ed., 291-4)

152 Vgl. H.G. Meyer, 12.

153 Brief an E. Robins vom 18.12.1896; zit. nach L. Edel, ed., Letters, 127. Nach den von F.O. Matthiessen und K.B. Murdock edierten Notebooks (New York 1947, 263) las James JGB auch in Druckfahnen; das Werk selbst nennt er "splendid", und es bestärkte ihn endgültig in seinem Hang zum "scenic scheme." Vgl. das 1897 erschienene Buch What Maisie Knew und F.W. Dupee, Henry James, London 1951, 191.

W.M. Payne gibt im Dial eine detaillierte Inhaltsangabe von JGB, da im Januar 1897 das von Archer übersetzte Werk noch nicht für Amerika zugänglich war. Nach Payne fehlt dem Stück das Element der Zärtlichkeit von KE und des "haunting symbolism" des BS. Dafür gesteht er ihm "strength and ... closeness of texture" zu, die den anderen Werken fehlten, und hält es für ein bühnenwirksames Drama, dessen These des Individualismus er ohne wirkliches Verständnis der Problematik und der Schuld der Titelfigur einmal mehr als "the author's personal message" betrachtet. ("John Gabriel Borkman", D XXII, Jan. 16, 1897, 37-41)

Während William H. Carpenter die Thematik als wenig neu und bemerkenswert empfindet, bezeichnet er die Technik, nicht zuletzt wegen der ihm wichtigen Einhaltung des aristotelischen Prinzips der Einheit der Zeit, als vollkommen und Ibsen als den "greatest dramatist of the century." ("Ibsen's Latest Play", B V, April 1897, 157-60) Dagegen legt Charlotte Porter den Akzent auf die Thematik und findet im Materialismus, dem Borkman verfällt, und der ihrer Ansicht nach auch Ellas und Gunhilds Lebenskraft erhält, eine dem Industriezeitalter angemessene moderne Version "of selling oneself to the devil." Sie zeigt die Zunahme der symbolischen Gestaltungsweise im vierten Akt auf und ist von der ebenfalls als modern empfundenen "industrial poetry" der letzten Szenen beeindruckt. ("Ibsen's New Play: 'John Gabriel Borkman'", P-L IX, Summer 1897, 302-6) Eine politisch motivierte und engagierte Stimme, die Johannes Reimers', der sich über die mit JGB bestätigte ungebrochene Arbeitskraft Ibsens befriedigt äußert, kommt im Overland Monthly zu Wort. Auch er betont die Angemessenheit und Modernität des Themas von JGB: "it is a concentrated picture of society of our time and its god" und scheut sich nicht, kritische Vergleiche mit den USA anzustellen: "In this country [Borkman] would have become the head of a monopoly. In Norway he fails, for he relies on a friend, and people in this country know better." Der Rest seines Artikels ist reine Inhaltsangabe. ("Henrik Ibsen's John Gabriel Borkman", OM XXX, Nov. 1897, 463-5)

Alle bisher aufgeführten Autoren waren, aus teilweise verschiedenen Gründen, zu einer freundlichen Beurteilung des Werks bereit. Die konservative Bostoner Literary World hütet sich wohl, bei ihrer Rezension das inzwischen (im März 1897) bei Stone and Kimball erschienene Drama zu interpretieren, verurteilt es jedoch trotz mildernder Umstände: "There is ... nothing of the physical philosophy which has made an unsavory background for so much of Ibsen's work" vor allem wegen durchgehendem Pessimismus und Dürsterkeit. (LW XXVIII, March 20, 1897, 83f.) Der Critic fügt diesen Vorwürfen noch die der Humorlosigkeit und der Morbidität hinzu, ist aber im ganzen doch nuancierter. Die einmalige Matinee des Criterion Independent Theatre vom 18. November wird sehr gelobt; der Kritiker bezweifelt auch keineswegs die Bühnenwirksamkeit von JGB, dagegen jedoch mit dem Kriterium der vraisemblance durchaus die konsequent eingehaltene Charakterzeichnung Borkmans, der sich, laut Critic, nie so gehen lassen würde. Im Lob der Technik und des Dialogs schließt er sich den meisten seiner Kollegen an. Bei den Charakteren wird deren allzu große Nähe zur Abstraktion und ihre "most unlovely attributes of human nature", die wohl faszinieren, aber kein Mitgefühl erregen könnten, verurteilt. ("Ibsen - 'John Gabriel Borkman'", Cr XXXI, Nov. 27, 1897, 327)

Da Ibsen im Jahre 1898 kein Drama veröffentlichte - er unterbrach seinen seit V angehaltenen schöpferischen Zweijahresrhythmus und brachte erst 1899 sein letztes Alterswerk, WTE heraus - eignet sich das Jahr 1898 für die Kritik zum vorläufigen Bilanzziehen.

Für J.F. Coar (1863-1939), auf den wir noch im Zusammenhang mit den deutschsprachigen Dramatikern stoßen werden, fällt diese Bilanz im Atlantic enttäuschend aus; er fühlt sich um die anfänglich durch Ibsen genährten Hoffnungen betrogen. Sein Katalog von Vorwürfen enthält so ziemlich alle gängigen Vokabeln der Konservativen: "his provincial narrowness, his lack of ideals, his pessimism, nay, his cynicism." Seine Hoffnung, was gute dramatische Literatur anlangt, setzt er nun auf die deutschen Dramatiker Wildenbruch, Hauptmann und Sudermann. ("Three Contemporary German Dramatists", Atl LXXXI, Jan. 1898, 71-80)

Helena Knorr bemüht sich im Poet-Lore in einem wichtigen und in Teilbereichen sehr einsichtigen, fördernden Beitrag im wesentlichen drei Punkte herauszustellen. Erstens: Ibsen als größter Dramatiker des "ethical drama" des 19. Jahrhunderts, der die Motive seiner Gestalten vertieft und vergeistigt, und Dumas und Augier mit der Formgebung bzw. Erweiterung der Thematik zu Ahnherrn hatte. Zweitens: der Anspruch des Dichters Ibsen und seiner Werke auf Universalität durch Verlegung der Dramatik von außen ins Innere seiner Figuren, wobei das gelegentlich auftretende Lokalkolorit als realistisches Element das psychologische stützt. Drittens: Ibsen als "poet of women", der der Frau einen emanzipatorisch höheren Rang in der Gesellschaft einräumt als jeder andere Dramatiker vor ihm. In ihrer Gruppierung der Dramen nennt sie NP, G, W, R und HG psychologische Studien mit dem Motiv der immer noch lebendigen Vergangenheit, mit formalen Neuerungen und "negative in tendency", da eine "definite moral lesson", an die auch Knorr gewohnt ist, fehle. SG schätzt sie nicht sehr; sie hält das Stück für eine sehr zeit- und ortsgebundene Satire, ohne offensichtliche Möglichkeit einer Übertragung auf amerikanische Verhältnisse. Was Knorr versäumt klarzustellen, ist Ibsens umwälzende Erneuerung im Bereich der Technik, die sie wohl streift, aber mit Dumas films für perfektioniert und in der Entwicklung abgeschlossen hält. ("Henrik Ibsen and the Ethical Drama of the Nineteenth Century", P-L X, spring 1898, 49-65)

Wir verlassen nun die Betrachtungen zum Gesamtwerk Ibsens und wenden uns einer Reaktion des Critic auf eine in der Zeitschriftenkritik wenig beachteten Darbietung des HG durch die uns schon von der Korrespondenz mit James bekannten Robins in der New Yorker Uraufführung des Werks am 30.3. im Fifth Avenue Theatre zu. Der im Grunde konservative Kritiker kann sich einerseits der Faszination der enggeknüpften Handlung des Werks, von dem Ibsen "in der Hauptsache ... menschliche Stimmungen und menschliche Schicksale auf Grund gewisser gültiger sozialer Verhältnisse und Anschauungen schildern" wollte,¹⁵⁴ und der auch von ihm gelob-

154 Vgl. Brief an Moritz Prozor vom 4.12.1890. H. Ibsen, Werke X, 395f.

ten Kunst der Robins nicht entziehen. Andererseits sagen ihm seine bisherigen Kriterien, die er, der Plausibilität halber als seinen "gesunden Menschenverstand" deklariert, daß die dargestellten Vorgänge sein müßten "a sort of nightmare whose apparent realities have no more solid foundation than a morbid imagination or a disordered system." Trotzdem ist er gerade vom Schluß des dritten Aktes als Hedda ihr Opfer Lövborg zu einem "schönen Tod" überreden will, von Inhalt und Psychologie her also eine besonders grauenerregende Passage, so gefesselt, daß er gespalten und mit sichtlicher Anstrengung das grausige sujet von sich weist: "the effect, though startling, even thrilling, leaves behind it the impression of misapplied genius, faulty diagnosis and pernicious theory." ("Elizabeth Robins in 'Hedda Gabler'", Cr XXXII, April 9, 1898, 254)

Charles Leonard Moore, der sich zum Drama als höchsten künstlerischem Ausdruck des menschlichen Geistes bekennt, wirft Ibsens Dramen, auf Aristoteles und Lessing gestützt, polemisch Trivialität und Unwahrscheinlichkeit in Thematik und Psychologie vor. Seine ablehnende Haltung basiert auf der unerfüllt gebliebenen Forderung nach ideal konzipierten, hohen und unserer eigenen Existenz fernen Charakteren: "Ibsen depicts the Furies moving among the trivialities and commonplaces of contemporary life." Nicht gerade von subtiler Einfühlung oder Logik sind Moores Bemerkungen zu NP und HG:

What is the moral of The Doll's House? A fool marries an idiot, and they expect perfect happiness. Every character in Hedda Gabler is bad - or silly. If they suffer, we say it serves them right and we do not care. ("The Greatest Literary Form", D XXIV, May 1, 1898, 283-5)

Die Kommentare zu Ibsen im Jahre 1899 sind mengenmäßig dürftig und bringen mit W.M. Paynes bereits bekannter These von B als optimistischem "triumph of the ideal", dem es nachzueifern gälte, nichts Neues. ("Ibsen and Björnson", D XXVII, Nov. 1, 1899, 314-

Die "idealistische" Richtung der Kritik bekommt durch zwei ablehnende Kommentare zu einer bereits erwähnten Aufführung der G im Carnegie Lyceum neuen Auftrieb. Während in einem Artikel im Critic vom Januar die Werke Ibsens zum Allgemeingut erklärt wurden, ist der "Lounger" (Jeanette L. Gilder) derselben Zeitschrift

nach der zugegebenermaßen guten Aufführung der G von der als zu analytisch und einseitig unangenehm empfundenen Thematik sichtlich schockiert: "I felt as though I had been assisting at a clinic." (A.J. Du P. Coleman, "Seventy Years of Ibsen", Cr XXXIV, Jan. 1899, 33-7; "The Lounger", Cr XXXV, July 1899, 589)

Der uns bereits vom Björnsonkapitel bekannte Hapgood ist in seiner Beurteilung der G unsicher. Während er einerseits die Aufführung eines Stücks begrüßt, das zum Mit- und Nachdenken herausfordert, verletzen andererseits Stoff und Art der Darbietung seine Konzeption von Kunst. Was er als Alternative anbietet, entbehrt jedoch in ihrer naiven Pfadfinderattitude nicht komischer Aspekte: "tell your story with light and buoyancy, with breast well forward and a healthy eye, and you make the world better able to stand the ills..." ("The Drama of the Month", B IX, July 1899, 406-8)

Kurz nach der Jahrhundertwende erschien Ibsens am 16.12.1899 in London uraufgeführtes WTE (KLL V, 262) in der Übersetzung von Archer bei H.S. Stone in Chicago. Neben Kommentaren zu dieser "schaurig gehauchte[n] Beichte des Werkmenschen, der berent, die späte, zu späte Liebeserklärung an das 'Leben'",¹⁵⁵ stehen Reaktionen der Kritik auf eine von der Independent Theatre Company besorgten Aufführung von BS im Mittelpunkt unseres Interesses.

Die ersten vier uns zugänglichen Reaktionen auf WTE sind von Ratlosigkeit bzw. Ablehnung gekennzeichnet. So ist die rezensierfreudige Nation bei ihrer Interpretation des Werkes und der für sie wichtigen Frage der Moral hilflos. Ihre Ablehnung äußert sich in ihrem Kommentar zur evozierten Atmosphäre, die der des "weirdest of Ibsen's dramas", FM, ähnlich sei. (N LXX, Febr. 1, 1900, 94) W.M. Payne, Apostel von Ibsens "high idealism", sieht denselben in WTE bestätigt und streckt in seiner maß- und kritiklosen Bewunderung denn auch alle kritischen Waffen:

155 T. Mann, "Ibsen und Wagner", in: Die Forderung des Tages, Berlin 1930, 273-7.

In the presence of such creative power, of such a certain grasp upon the very core of passion, such an envisagement of the problem of life when stripped of all adventitious trappings, all criticism seems futile, and all comment superfluous. ("When We Dead Awake", D XXVIII, Febr. 16, 1900, 109-13)¹⁵⁶

Der Chautauquan erkennt Ibsen als Meister der Dramentechnik an, will sich aber über seine "moral influence" nicht definitiv äussern. WTE entgeht seiner Interpretation; er findet es noch "symbolischer", noch schwieriger, als BS. Ibsens Werk wird, zusammen mit dem Tolstois, als Ausdruck einer zwischen Zweifel, Angst und Hoffnung schwankenden Epoche aufgefaßt. (Chaut XXI, July 1900, 329f.) Der Bookman gibt sich erstaunlich konservativ in seiner Rezension von WTE. Schon allein die Möglichkeit mehrerer Interpretationen liefert für ihn den Beweis, daß Ibsen Anarchist sei. Die Symbolik in dem Drama wird als "crude", "childish", aber auch als "effective", die haarige Gestalt des vitalistischen Ulfheim als unnötig brutal bezeichnet. Abschliessend bringt der Kritiker seine Unzufriedenheit, aber auch seine Faszination und zumindest eine Ahnung von Verständnis für die Thematik zum Ausdruck: "A strange play this, chaotic and unsatisfying. But it gives dreams, ... We readers are directly addressed and warned." (B XI, May 1900, 283f.)

Die vom Hauptmannübersetzer Meltzer etwas zurechtgestutzte Fassung des BS, die von der Gruppe des Independent Theatre als amerikanische Uraufführung des Werks am 17.1.1900 dargeboten wurde, und Solness als Studie eines beginnenden Wahnsinns auf-

156 Anlässlich der von J.N. Laurvik und M. Morison übersetzten und bei Fox, Doffield & Co. verlegten, im ganzen eher unpersönlichen Ibsenbriefe gibt Payne seinem fast religiös zu nennenden Verhältnis zu Ibsen Ausdruck, dessen Kunst, wie er sie verstand, ihm offensichtlich Lebenshilfe "idealistischer" Prägung leistete: "To the present writer ... who has found in that work an unfailing source of spiritual refreshment, a moral tonic for the mood of despondency, and a trumpetcall to renewed endeavor in the hour of disheartenment, these letters have so deep an interest that no other personal revelation of recent years may be brought into comparison with them." "The Ibsen Letters", O XXXIX, Dec. 16, 1905, 429-32. Kurz nach Ibsens Tod am 23.5.1906 betont Payne einmal mehr die Wirkung von "spiritual rapture" und "ethical uplift", die den Werken des Meisters entströme. Noch peinlicher wirkt der Lobesgesang Paynes auf den Menschen Ibsen vom 16.6.1906. "Henrik Ibsen", D XL, June 1, 1906, 351f., "Ibsen Intime", D XL, June 16, 1906, 379f.

faßte,¹⁵⁷ wird von N. Hapgood als ein wirklich großes Stück gelobt. ("The Drama of the Month", B XI, March 1900, 80-3)

Auch die zweite Reaktion auf diese Aufführung, von H. Knorr im Poet-Lore, ist freundlicher Natur. Sie sieht BS als eine mit einfachsten Mitteln geschaffene, faszinierende Tragödie. Die Größe Ibsens besteht für sie darin, "to take commonplace people and turn them into tragic personages", deren "inmost hidden springs of their being" wir bewußt werden. Dieses Aufzeigen auch der dunkleren Stellen unserer Psyche stellt für Knorr das Hindernis für Ibsens Erfolg beim großen, auf Unterhaltung eingestellten Publikum dar. BS selber bezeichnet sie als das wahrscheinlich komplexeste der Ibsenschen Prosadramen und Hilde Wangel als die Verkörperung von Solness' Unterbewußtsein - ohne das gesamte Werk in seiner Aussage schlüssig deuten zu können. ("Ibsen's 'Masterbuilder' in New York", P-L XII, spring, 1900, 95-7)

Es verbleibt für das Jahr 1900 ein resentmentgeladener, unverständiger und humorloser Kommentar der Literary World zu C.H. Herfords Übersetzung der frühen Komödie KL. Da die Suche nach einer unmittelbar anwendbaren Moral für den Kritiker ergebnislos verläuft und er das Geschehen nicht als allgemeingültig akzeptieren kann ("What a topsy-turvy world it would be if these premises were accepted as truths by mankind in general!") drängt er Ibsen und seine Bewunderer in die Ecke extremer Sektierer und stellt mit Befriedigung fest, daß Ibsen und seine Jünger außerhalb ihres kleinen Kreises kein offenes Ohr fänden. (LW XXXI, Dec. 1, 1900, 252f.)

Die wenigen kritischen Äußerungen des Jahres 1901 sind vor allem von zwei Kritikerpersönlichkeiten geprägt, von Hapgood, der trotz starker Bedenken gegenüber der Thematik in Ibsens Dramen Teilbereiche seiner Technik lobend hervorhebt, und von Vance Thompson, der im Philistine radikal zur Thematik und Stoffwahl Ibsens Stellung nimmt.

Der ehemalige Harvardstudent Norman Hapgood, der sich als Dramakritiker im New York Commercial Advertiser (1897-1902) und als

157 Wie wir sahen, hoffte bereits W.M. Payne auf eine Interpretation der Titelfigur durch einen Pathologen. Vgl. D XIV, Febr. 1, 1893, 68-71.

Herausgeber des Collier's Weekly (1903-12), sowie als Autor von Werken über amerikanische Politiker wie Lincoln und Daniel Webster einen Namen machte (WWW I, 517), ordnet in "The Drama of Ideas" das ursprünglich im Contemporary Review erschienen war, und in seinem Sammelband Stage (39-60) Ibsen in die Gruppe der intellektuellen Dramatiker ein, deren analytischer Ernst ein Verständnis ihrer Werke erschwert und zu Lasten von "beautiful forms" gehe. Hapgood vermißt bei Ibsen die befreiende Kraft der romantischen Phantasie. So sei sein Erfolg in seiner Technik zu suchen und trotz seiner krankhaften Neigung zur "Soziologie" (lies: zum Naturalismus) und zur Vererbungslehre erfolgt. Der Kritiker lobt vor allem die Kunst der Exposition; den letzten Akt bezeichnet er dagegen als einen Abfall im Niveau, der oft durch Mystifikation kaschiert werde und in der Absenz eines grossen Stoffes begründet liege. So stehe am Ausgang des Ibsenschen Dramas eine Verengung, die häufig in einen Syllogismus oder ein Epigramm ende. Unter Berufung nicht nur auf das aristotelische Kriterium, sondern auf die Naturgegebenheit des menschlichen Geistes überhaupt, verurteilt Hapgood die Wahl der Charaktere Ibsens als "inartistic", da nicht würdig (lies: moralisch einwandfrei) genug. Dogmatisch "aristotelisch" folgert er: "If the contemporary drama neglects it, the Law remains, and the drama is condemned." (44) In seinem mit "Ibsen" betitelten Essay im selben Band (206-18) nennt Hapgood NP und JGB als die beim amerikanischen Publikum populärsten Ibsendramen. Besonders deutlich ist seine Ablehnung der G: "[Ghosts] is a debauch, in which the light is only a glimmer among the corpses, and the saner part of the theme is often hidden." (204) Das ist ihm denn auch Grund genug, das Werk weit unter BS zu stellen. Allerdings ist er voll des Lobs über die Technik der beiden ersten Akte in den G, während seine Beurteilung des letzten Aktes vom Horror vor den Geschehnissen völlig überschattet wird. Ibsens Dialog bekommt die Prädikate, die ihm zustehen: "tight, elusive, full of veiled suggestions" (212), wobei ihm Hapgood trotz der guten Rollen, die er den Schauspielern ermöglicht, manchmal eine gefährliche Nähe zum Lächerlichen zuschreibt, was u.a. an der Neuartigkeit dieses Rollentyps für Schauspieler der alten Schule gelegen haben mag. Nach Hapgood werden Ibsens Technik und seine

"strange poetry" (213) für die Dramatiker der jungen Generation als Vorbilder wirken. Eine ähnliche Spaltung in der kritischen Einstellung Hapgoods finden wir in seiner Besprechung einer Aufführung von HG. Er gesteht zu, Ibsen sei wichtig, das Stück selbst sei wirklich ein "immensely skilful acting drama", aber eben ohne jede "imagination or inspiration." ("Drama of the Month", B XII, Jan. 1901, 456-62)

Provozierend und erbost über die änemische Kunst seiner Zeit gibt sich der engste Freund Hunekers während der 1890er Jahre ¹⁵⁸ und Gründer und Editor der Mle. New York, Vance Thompson (1863-1925), der nach einem Studium an der Princeton-Universität seinen Doktor in Jena machte und sich später als Dramatiker und Dichter versuchte (WWW I, 1234), im avantgardistischen Philistine. Ibsens "pallid ratiocinations", wie auch der hohle Dogmatismus Henri Becques sind ihm nicht herzlich genug:

If the drama is to be what it has been, ... we shall have to get into life some of the old, open Rabelaisian spirit, some of the unabated recognition of appetite and sex and the wholesome vulgarity of the natural man. ("Red Corpuscles and Art", Ph XIV, Dec. 1901, 7-14)

Ohne näher auf das Werk Ibsens einzugehen und ohne moralisierenden Unterton stellt Lionel Strachey Ibsen neben Tolstoi als literarischen Anarchisten, der "scarcely a thing ordained by tradition, maintained by law, and sustained by the public voice" unangetastet läßt. ("Anarchism in Literature", Cr XLII, Dec. 1901, 530-4)

Zu Beginn des für uns wiederum wenig ertragreichen Jahres 1902 erschien in Chicago die zweite Auflage der Ibsenbiographie Jaegers mit einem zusätzlichen Kapitel des Übersetzers W.M. Payne, eine Biographie, die als Standardwerk angesehen wurde. (s. z.B. D.K. Dodge, MLN XVII, March 1902, 181-3)

W.H. Carruth bestätigt in seiner Rezension den enormen Einfluß Ibsens auf die Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, seine außergewöhnliche Originalität und die Funktion seiner Werke als Mimesis der menschlichen Existenz und der Probleme einer

158 Vgl. A.T. Schwab, 94.

Epoche. Obwohl Carruth die Zeit für eine von Vorurteilen freie Ibsenkritik für gekommen hält, bezweifelt er, ob Ibsen letztlich zu den ganz Großen der Weltliteratur gehören werde. ("Henrik Ibsen", D XXXII, Jan. 1, 1902, 16f.) Die Literary World verharret auch anlässlich ihrer Rezension dieser Biographie in ihrer starren, ablehnenden Haltung gegenüber Ibsen. Sie bestreitet ihm als Verbreiter des "Gospel of Dissatisfaction" jegliches Verdienst. (LW XXXIII, March 1, 1902, 35)

Konservativ in seiner Würdigung von PG als Meisterwerk Ibsens gibt sich W. Leighton von der Harvard-Universität. Er stellt mit Genugtuung fest, daß das Werk frei von "nauseating, harrowing" Elementen sei, wie sie in den G zu finden seien. Frische, Spontaneität und Reichtum der Phantasie lassen Leighton PG mit Rostands neuromantischem Cyrano de Bergerac vergleichen. "Ibsen's 'Peer Gynt'", A XXVII, Jan. 1902, 64-7)

Christian Brinton, von Hause aus Kunstkritiker und von 1900-1904 Mitherausgeber des Critic (AAB, 91), den wir noch als einen der wenigen amerikanischen Kritiker kennenlernen werden, die sich der russischen Dramatiker ihrer Zeit annahmen, gibt nach einem wenig bedeutenden, auf Jaeger, Brandes und Vasenius beruhenden biographischen Abriß, seiner Bewunderung für den großen Schweizer Ibsen Ausdruck, dessen Drama er nur Aischylos voranstellt und dem er "cosmic proportions" zugesteht. ("Ecce Ibsen", Cr XL, March 1, 1902, 237-49)

Eine weitere fördernde Stimme zu Ibsen ist die W.D. Howells', der in seiner Rezension von T.R. Lounsbury, Shakespeare as a Literary Artist der Überzeugung ist, daß sich die dramatische Literatur seiner Zeit in der seit Shakespeare hoffnungsvollsten Phase findet. Auf die aus der Poetik des Aristoteles abgeleitete Einheit der Zeit als dramatische Forderung eingehend,¹⁵⁹ nennt er die G das größte aller modernen Dramen und wirbt für ein realistisches Drama, das Spiegel seiner Zeit, Menschen und Sitten sein kann.

159 Wie stark die Verbindlichkeit der aristotelischen Kriterien zu dieser Zeit war, zeigt u.a. auch die von uns im Hauptmannkapitel besprochene Dissertation A. Stoeckius', Naturalism in the Recent Drama With Special Reference to Gerhart Hauptmann, New York 1903.

("Editor's Easy Chair", H CIV, March 1902, 670-4)¹⁶⁰

Das ebenfalls numerisch schwache Jahr 1903 bringt überwiegend ablehnende Kommentare zur Thematik und Stoffwahl, dagegen anerkennende zur Ibsenschen Technik. Mit Faguet wird der bisher kaum berührte Bereich der Symbolik im Drama Ibsens angesprochen.¹⁶¹ Von Bedeutung ist Schützes Anerkennung der Abweichung von aristotelischen und Lessingschen Kriterien bei Ibsen.

Der nach seiner Vertretung für T.R. Price 1891/92 an der Columbia-Universität erfolgreiche B. Matthews, der ab 1900 den ersten amerikanischen Lehrstuhl für "dramatic literature" erhielt und in seiner Forschung vorwiegend historisch orientiert war (DAB XII, 414-6),¹⁶² erhebt im Vorwort zu seinem Development of the Drama, einem aus zehn ehemaligen Vorlesungen 1903 zum ersten Mal publizierten Werk, den Anspruch, das erste Buch geschrieben zu haben, das in einem Band die Gesamtentwicklung des Dramas behandelt, den dreifachen Einfluß von Schauspielern, Theaterbau und Publikumsgeschmack einbezieht und vor allem an der "craftsmanship" der von ihm behandelten Autoren interessiert ist. Er gibt Ibsen und dem Gewicht seiner Dramen das Verdienst, das Prestige des zeitgenössischen Dramas überhaupt gehoben zu haben. An anderer Stelle erwähnt Matthews den von uns schon als unscharf kritisierten Vergleich zwischen den G und Oedipus Rex. Während er Ibsens Technik unübertrefflich nicht zuletzt wegen ihrer scheinbaren Kunstlosigkeit findet, nennt er die gesell-

160 Im Studienjahr 1902/3 wurden an der Staatsuniversität Iowa Ibsens K, PG, SG und V von einem aus fünf Studenten bestehenden Kurs studiert. Im Studienjahr 1905/6 bestand derselbe Kurs aus 13 Studenten. PG und HG wurden mit 28 Studenten im Sommersemester 1907 an der gleichen Universität behandelt, wobei in HG die Technik besondere Berücksichtigung fand. Vgl. G.T. Flom, 33.

161 Der berühmte Dramatiker des Journal de Débat und Schriftsteller Emile Faguet von der Académie Française legt im International Quarterly den Akzent auf die symbolischen Elemente in Ibsens Dramen, deren Funktion es sei, parallel zur Handlung "an enlarged representation, a generalized image of this story" zu geben, und die er gegen die Abstraktionen Maeterlincks abgesetzt wissen will. "The Symbolical Drama", IQ VII, Dec. 1902 - March 1903, 328-41.

162 Vgl. auch B. Matthews, These Many Years, New York 1917, 391ff.

schaftskritischen Dramen stets tief, manchmal tragisch, aber auch unüberzeugend und "freakish." (349)

Der 1866 in Deutschland geborene Germanist Martin Schütze von der Chicagoer Universität (AAE, 667) sieht in den symbolischen Elementen den Ausgangspunkt für eine Überwindung des Naturalismus - eine These, die Hermann Bahr schon 1890 vertrat¹⁶³ -, ohne auf eine detaillierte Analyse einzugehen. Vielmehr versucht er, trotz seines Hinweises auf die komplexe Natur der Ibsendramen, eine Einordnung in Kategorien. Unter Mißachtung der wahren Thematik der G sieht er es ausschließlich basierend auf der "biological theory of physiological degeneration";¹⁶⁴ NP ordnet er stark vereinfachend in die Kategorie des "drama of sociological environment" ein. Die Leistung Ibsens und die seines von Schütze als britischen Nachfolger bezeichneten G.B. Shaws sieht er im Bekenntnis zur absoluten Wahrheitssuche und in der Erkenntnis der Signifikanz des sozialen Milieus. Im Bereich der Technik erwähnt Schütze eine im Vergleich zu seinen Vorgängern intensivere Darlegung des Milieus und eine weit entwickelte Berücksichtigung der "circumstantial motivation." Er geht nicht auf Ibsens spezifische Neuerungen auf diesem Gebiet ein, sondern sieht verdienstvoll in der Abkehr von der aristotelischen und Lessing-schen Konzeption der tragischen Schuld und der Hinwendung zu einer "nonretributive tragic idea", der er voll zustimmt, und ihren nicht näher beschriebenen Auswirkungen auf die Ibsensche Technik das entscheidende neue Element im Drama des Norwegers. ("The Services of Naturalism to Life and Literature", SR XI, Oct. 1903, 425-43)

163 Vgl. H. Bahr, Zur Kritik der Moderne, Zürich 1890, 69f. Zit. in: E. Ruprecht, Hg., Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, Stuttgart 1962, 231f.

164 In seinem Beitrag zum Philological Quarterly vom Oktober 1940, 392-9, stellt A.E. Zucker von der Universität Maryland eine Reihe im ganzen aufgeschlossener Kommentare zu den G in einigen Städten des Südens zusammen, die alle mit Herbst 1903 zu datieren und dem Notizbuch des in diesem Werk aufgetretenen Schauspielers Claus Bogel entnommen sind. Das Stück wird in allen Kritiken auf Oswald und die Vererbungslehre eingengt. Zuckers Gründe für die überraschend tolerante Rezeption der G in der Provinz der Südstaaten sind jedoch alles andere als schlüssig. Einsichtiger scheint uns die Vermutung zu sein, daß sich die eher aristokratische Gesellschaft der Südstaaten und ihre Theaterkritiker sicherer fühlten als ihr Pendant im unruhigeren New York.

Zwei konservative Äußerungen zu den G, die ab Anfang März 1903 mit Mary Shaw als Frau Alving in Mrs. Osborn's Theatre sechzehn Mal gegeben wurden, finden wir bei H. Tyrell (1865-1933), dem langjährigen Dramakritiker der New Yorker Sunday World (1903-31; WWW I, 1262), der im Forum die Aufführung als "gruesome" empfindet und sie am liebsten ungeschehen machen möchte, und im Theatre Magazine vom April. Die zuletztgenannte Zeitschrift gibt ihrer "horrible fascination" Ausdruck, muß jedoch das Werk, seine "sickening method" verurteilen, da das Ganze thematisch wie technisch nach kühler Betrachtung (lies: Rückkehr zu vor dem Theatererlebnis als gültig empfundenen Tabus) dem Kriterium der verisimilitude nicht genügt:

By arbitrarily combining a series of incidents, each one realistic and commonplace enough in itself, he contrives to give verisimilitude to propositions which, as a whole, are neither logical nor likely. ("Plays and Players", TM III, April 1903, 100; zit. nach F.J. Hunter, 87)

Bei F.M. Colby (1865-1925), einem an der Columbia-Universität ausgebildeten Historiker (WWW I, 240), fungiert Ibsen mit HG als Bürgerschreck. Er sieht trotz der Schauspielkunst von Mrs. Fiske, die sich nach fast 20 Jahren anlässlich einiger Theaterbesuche in Deutschland wieder für Ibsen begeistern konnte,¹⁶⁵ nur "needless horrors" und Heddas "criminal abnormality." Obwohl er dem Werk eine große dramatische Kraft nicht abspricht, erfaßt er seinen Sinn letztlich nur darin, "of making you squirm." ("The Recent Dramatic Season," F XXV, July 1903, 85-100; "The Drama of the Month", B XVIII, Nov. 1903, 315f.)

In das Jahr 1904 fallen mehrere Reflexionen über Ibsen im Zusammenhang mit der Reaktion des amerikanischen Publikums. Am zufriedensten zeigt sich Zona Gale, die Romanautorin aus Wisconsin, die sich selbst auch im Drama versuchte. Sie ist nach einem leider nicht belegten Vergleich mit der Publikumsreaktion von vor zehn Jahren von den Fortschritten in der Würdigung des guten zeitgenössischen Dramas in den USA überzeugt. Vor allem der Erfolg Mrs. Fiskes, die im Herbst 1903 HG vier Wochen im New Yorker Manhattan Theatre spielen konnte, damit allerdings

165 Vgl. A. Binns and O. Kooken, 136-40.

der kaum begonnenen Freundschaft mit W. Winter verlustig gehen sollte,¹⁶⁶ gibt Gale Anlaß zum Optimismus. ("The Dramatic Season", Cr XLIV, May 1904, 412-8)

Nicht ohne eigene Interessen aus den Augen zu verlieren vertritt der prominente Theatermann Daniel Frohman (1851-1940; OCT, 355f.) im Cosmopolitan eine gegensätzliche Meinung. Problemstücke à la Ibsen und Shaw seien finanziell nicht lohnend und nur für ein sehr begrenztes, spezielles Publikum genießbar. Er selber ist, wie der gebürtige Engländer Paul Potter (1853-1921), der 1888 Mitherausgeber der Chicago Tribune wurde (DAB XV, 132) und ein Kritiker der alten Schule war, der Meinung, daß "intellektuelle Elemente" auf der Bühne nichts zu suchen hätten. Frohman spricht nun auch das Schlüsselwort aus: "love-interest" - bei Potter hieß es in derselben Zeitschrift "heart-interest" - in Verbindung mit vordergründigem Ausstattungsrealismus ist sein gewinnversprechendes Rezept. ("The Art of Dramatizing Novels", Cos XXXVI, Febr. 1904, 387-94; "The Tendencies of the American Stage", Cos XXXVIII, Nov. 1904, 15-22)

Der populäre Dramatiker Clyde Fitch (1865-1909), der selbst seine vorwiegend melodramatischen 44 Dramen (OCT, 320) für das "general typical audience in a succesful theatre" schrieb, kommt der Wahrheit mit folgender Aufschlüsselung schon näher: "Today, Ibsen, with his wonderful, fundamental ideas, pleases the intelligent crowds, bores the romanticists and angers the beauty lover with his lack of all but intellectual beauty." ("The Play and the Public", SS XIV, Nov. 1904, 97-100)¹⁶⁷

Die Diskussion über Ibsen und das amerikanische Theaterpublikum hielt auch noch im Jahre 1905 an. H. Tyrell, der noch im Herbst 1905 R als "the most disheartening, sinister, and questionable" aller Ibsendramen bezeichnet hatte, ("The Dramatic Outlook, 1905-6", F XXXVII, Oct. 1905, 211-27), zeigt sich im Januar 1906 bestürzt über die zunehmenden Aufführungszahlen der Werke Ibsens

¹⁶⁶ Op. cit., 141, 151f.

¹⁶⁷ C. Hamilton äußert sich in seinem 1910 erstmals erschienenen Sammelband Theory (47) noch pointierter als Fitch indem er schreibt, Ibsen werde wegen seiner intellektuell und dramatisch anspruchsvollen Fähigkeiten in den USA nie populär werden, da er wohl von einem "cultured individual", nicht aber von der "uncultured crowd" gewürdigt werden könne. Lediglich einfachere Stücke wie NP hätten einen breiteren Erfolg zu verzeichnen gehabt.

und anderer ihm suspekter Dramatiker wie Sudermann und Hauptmann in Amerika und kann nicht umhin, diese Dramatiker als Ausdruck seiner Zeit, die sich der destruktiven Philosophie Nietzsches und Schopenhauers verschrieben habe, anzusehen. ("The Drama", F XXXVI, Jan. 1905, 420-5)

Dagegen ist der schriftstellernde unitarische Pfarrer Edward Everett Hale (1822-1909; DAB VIII, 99f.), heute noch vor allem als Autor der Erzählung "The Man Without a Country" bekannt, der Auffassung, daß Ibsen für Amerika entweder der Vergangenheit oder der Zukunft, sicherlich aber nicht der Gegenwart angehöre, was ihm denn auch ein Alibi zur Auslassung dieses für ihn schwierigen Dramatikers in Dramatists of Today (New York 1905, 7) gibt.

Bevor wir zu Hunekers Beiträgen zur amerikanischen Ibsenkritik kommen, die einen Fortschritt darstellen, muß der in fördernder Intention verfaßte Artikel des an der Universität von North Carolina Mathematik lehrenden A. Henderson, der 1911 die autorisierte kritische Biographie zu Shaw herausbrachte (WWA XXX, 1244), in der Januarnummer der Arena erwähnt werden, der zu einigen häufig angeschnittenen Themen innerhalb der Kritik Stellung nimmt. Henderson sieht Ibsen als Ausdruck des Zeitgeistes mit seinem Schwanken zwischen Glauben und Zweifel, den Echos von Vererbungslehre, Spiritismus und Hypnose, Individualismus und Frauenrechtsbewegung. In der Absicht Ibsen gegen den Vorwurf des Pessimismus abzuschirmen, betont Henderson die mitfühlende Einsicht Ibsens in die menschliche Natur und dessen Glauben an die Vervollkommenung des Menschen in einer evolutionären Entwicklung. Er wendet sich auch gegen den Topos der konservativen Kritik, Ibsens Werke seien provinziell und nur für Norwegen gültig mit dem Hinweis, seine Dramen "are laid in the inner life, the region of moral consciousness." Er betont das Verdienst dieser Werke als Stimulanz zum Nachdenken über die darin angeschnittenen Probleme der Individual- bzw. Gesellschaftsmoral. ("Henrik Ibsen and Social Progress", A XXXIII, Jan. 1905, 26-30)

J. Huneker erbringt mit seinem Artikel "Ibsen the Individualist" im elitären Smart Set vom Februar 1905, der einen Großteil des ersten Kapitels seines Ibsenessays in Iconoclasts ausmachen sollte, den Beweis einer von ethisch-ästhetischen Vorurteilen weitgehend freien Kritik - was wir von seinen bereits zitierten Artikeln vom 14.5.1893, 28.1.1894 und 18.2.1894 in New York Recorder nicht behaupten können - und innerhalb der amerikanischen Ibsenkritik ein beachtliches, vor ihm nur von H. James erreichtes Niveau. Huneker erkennt vor allem die Komplexität von Form und Aussage der Ibsenschen Dramen, die er einmal in ihrer ersten amerikanischen Ausgabe zu edieren gehofft hatte.¹⁶⁸ Für ihn sind sie mit großer Intensität gestaltete Seelendramen, die zwar mit einer Gebärde der moralischen Entrüstung einen "surface pessimism" enthalten, der aber, und da forciert Huneker vielleicht mit Rücksicht auf seine Leser etwas, nur "a mighty belief in the ultimate goodness of mankind" verdeckt. Wohl sieht er Ibsen als Realisten, aber ebenso sehr sind seine Dramen mit phantasievollen Symbolismus und mystischen Elementen durchsetzt; sie sind meist spröde, enthalten aber auch "a rich remnant of poesy." Huneker wiederholt die von uns bereits auf Jaeger und Brandes zurückgeführte, gängige Auffassung, eine Mischung von Vererbungslehre und Völkerpsychologie,¹⁶⁹ wonach die vier Blutsverwandtschaften Ibsens mit seinen dänischen, deutschen, norwegischen und schottischen Vorfahren jeweils typische "moods" erzeugt habe. Gegen drei häufig vorgebrachte Anschuldigungen nimmt Huneker Ibsen in Schutz: es sei nicht so sehr Ibsens Schuld, wenn er pathologische Zustände schildere, als vielmehr die der Wirklichkeit seiner Epoche, womit er zugleich die realistisch-

168 Vgl. A.T. Schwab, 158.

169 Die Rezeption Karl Hillebrands, der vor Wilhelm Wundt mit seinem achtbändigen Zeiten, Völker und Menschen (Berlin, 1885ff.) eine Charakterologie der Völker entwarf, und Wundts selber, war außerhalb eines ganz engen Kreises von Spezialisten so gut wie inexistent. Dasselbe gilt für die beiden wichtigen Werke Alfred Fouillé's, Psychologie du peuple français (Paris 1898), Esquisse psychologique des peuples européens (Paris 1903). Auf Wundt wird in der von uns zwischen 1887 und 1916 untersuchten Fachzeitschrift The American Journal of Psychology ab Mai 1894 in der Bibliographie der Neuerscheinungen häufig verwiesen; Artikel über seine Werke und speziell über seine zehnbändige Völkerpsychologie waren äußerst selten. Zwischen 1910 und 1914 stieg das Interesse an diesem Werk, wie die sorgfältige bibliographische Erwähnung der diversen Ausgaben beweist.

psychologische Komponente der Werke betont. Denen, die Ibsen nur unter politischem Aspekt betrachten wollen, hält er entgegen: "A prophet and a seer he is, not a glib Socialist exposing municipal evils and offering ready-made prophylactics." Den Vorwurf der Provinzialität von Ibsens Dramen schließlich kontert er wenig überzeugend mit dem Hinweis auf Christiania als Weltstadt und, wesentlich erfolgreicher, auf die allen Menschen eigene Natur und Seele. Höchstes Lob hat Hunecker für Ibsens Dialogkunst bereit; er erkennt ihn in seiner Variationsbreite als psychologisches Element zu einer in der Geschichte des Dramas einmaligen "polyphonic mastery of character." Dabei erwähnt er, daß Symbole und ihre geschickt eingeflochtene Wiederholung sowohl verborgene Seelenzustände bloßlegen, als auch ein Verbindungsglied zum kontinuierlichen Ganzen darstellen. Die Werke Ibsens sind für Hunecker ein Beweis für die Notwendigkeit eines großen philosophischen Substrats bei jedem großen Drama. Die Kraft der Ibsenschen Aussage wird von der Komplexität der Ibsenschen Philosophie, dem Willen zum Wollen und zur Selbstrealisierung, seiner stets nur implizierten Moral und seiner dramatischen Kunst abgeleitet.¹⁷⁰ Ibsens Leistung, traditionell für hoffnungslos undramatisch erachtete Ideen zu vorzüglichen spielbaren Stücken umzugestalten, wird von Hunecker erkannt und gewürdigt. Als Moralist stellt er Ibsen über Tolstoi, da dieser nach rückwärts gewandt sei, während Ibsens Individualismus die Zukunft gehöre. Huneckers Aufteilung von Ibsens Werken in drei Epochen ist weder originell noch subtil - die letzte setzt er bei BJ an und läßt sie mit WTE schließen. Ibsens Technik wird hier nicht erfaßt, bildet jedoch festen Bestandteil des Ibsenessays in Iconoclasts, der sich auch mit den einzelnen Dramen befaßt. Huneckers Hinweis auf "the basic clash of

170 H.L. Mencken stimmt dem in seinem enthusiastischen Shawbuch zu, das jedoch in der Kritik wenig beachtet wurde. Ibsens Werke enthielten nach Mencken kaum "conscious preaching." Mencken sieht in Ibsen das Modell für jeden beachtenswerten zeitgenössischen Dramatiker. Vgl. George Bernard Shaw. His Plays, New York 1905. W. Manchester sieht zu Recht in Menckens Buch als Ganzes "hardly a critical triumph", im Vorwort jedoch "the first defiant flickering of real critical genius." The Sage of Baltimore. With an Introduction by Gerald W. Johnson, London-New York 1952, 40. Über die wechselvolle Beziehung Mencken - Shaw informiert knapp und zuverlässig Stanley Weintraub, "Apostate Apostle: H.L. Mencken As Shawophile and Shawophobe", ETJ XII, 1960, 184-90.

character is that between species and individual" als ideologisches Grundgesetz für Ibsens Dramen erscheint nicht unrichtig, aber doch etwas zu pauschal. ("Ibsen the Individualist", SS XV, Febr. 1905, 95-102)

In der Abhandlung des Ibsenessays in Iconoclasts soll auf Bereiche eingegangen werden, die im eingearbeiteten Smart Set-Artikel nicht zur Sprache kamen, also vor allem Kommentare zu den einzelnen Dramen. Abschließend soll eine Zusammenfassung der wesentlichen Merkmale der Ibsenkritik Hunekers zu diesem Zeitpunkt gegeben werden.

In seinem 138 Seiten starken Ibsenessay, der in Iconoclasts im März 1905 erschien, auf den er besonders stolz war, und der mit der Essaysammlung Hunekers höchste Verkaufsziffern zu dieser Zeit in den USA aufweisen konnte,¹⁷¹ handelt Huneker Ibsens Dramen in chronologischer Folge ab. Unter Berufung auf die Werke Gosses und Jaegers verzichtet er weitgehend auf biographische Fakten.¹⁷² Niveau und Länge der Bemerkungen zu den einzelnen Dramen schwanken erheblich. Sein Hochloben von KL ist wenig überzeugend; oft bleibt er in bloßen detaillierten Inhaltsangaben stecken. B (ohne den epischen Entwurf zu kennen), PG und KG bezeichnet er als Epen und stellt, in unscharfer Verwendung des Begriffs, Ibsen als Mystiker neben Dante, DaVinci, Swedenborg, Blake und Goethe. Seine Deutung des Schlusses von B ist in seiner Begründung ebenso fragwürdig wie seine Behauptung, Brand sei "in a most life-like milieu" gestellt: "His spiritual pride has been his downfall, for while thinking of others he has not 'found solvation for his own soul'." (47) Seine "Moral" sowohl von B als auch von PG, die von E. Thune fälschlicherweise als von Huneker auf alle Ibsendramen angewandte Folgerung dargestellt wurde,¹⁷³ lautet: "Self-realization through self-surrender is the fundamental organ-tone of the masterly, over-arching epic." (49) Mit genüßlicher Ironie bezieht Huneker die

171 Vgl. A.T. Schwab, 150f. In einem Jahr wurden über 3.300 Exemplare abgesetzt. Huneker mußte auf Drängen des Verlags ursprünglich geplante Aufsätze zu Pinero, Yeats, Echegaray u.a., sowie eine dreißigseitige Bibliographie eliminieren. Vgl. Brief an W.P. Eaton vom 29.3.1905, in: J. Huneker, ed., Letters of James Gibbons Huneker, New York 1922, 38.

172 Vgl. Brief an H.E. Krehbiel vom 10.3.1905, in: J. Huneker, ed., Letters, 36.

173 Vgl. E. Thune, 132.

korrupte Welt von SG aktualisierend auch auf amerikanische Verhältnisse: "... Bernick is a man you meet in Wall Street, and certainly on any Sunday in any given church you enter"; (63) mit Recht findet er Bernicks plötzliche Sinneswandlung nicht ganz geheuer und den Schluß somit konventionell. Die Besprechung von NP, das er wegen seiner psychologischen Geschlossenheit bewundert, nimmt Hunecker zum Anlaß, Ibsen gegen Inbesitznahme durch amerikanische Feministen abzuschirmen, wozu auch ein Zitat des Meisters selber herhalten muß. In den G, einem Drama von "terrible intensity", bemängelt er das Feuer als "long arm of coincidence" (71) und glaubt nicht recht an die medizinische Schlüssigkeit für die Ursache von Oswalds Wahnsinn. Den Vorwurf der Immoralität kann Hunecker nicht ernst nehmen, da nur eine biblische Weisheit illustriert werde - die Problematik Frau Alving und Pastor Manders und somit wesentliche Bereiche der Thematik des Stücks vernachlässigt er jedoch dabei. Im Zusammenhang mit dem V, dessen reformerische Tendenz ihm etwas zu ausgeprägt erscheint, erwähnt er Ibsens Bruch mit der konventionellen Technik. An der W kritisiert Hunecker die Mischung von Satire und Tragödie und den Abschluß der einzelnen Akte, die eine Klimax vermissen ließen. Dagegen ist er von Charakterisierung und Dialog begeistert. Mit R, dem er über vierzehn Seiten widmet, sieht Hunecker trotz des technischen Fehlers, infolge dessen der Zuschauer bis zum dritten Akt über die Motive Rebeccas im unklaren gelassen wird, den Beginn des modernen psychologischen Dramas, das Brunetières Forderung - der Franzose wird nicht namentlich erwähnt - nach einem Zusammenprall menschlicher Willenskräfte im Drama¹⁷⁴ erfüllt und die Psyche der dargestellten Charaktere schonungslos enthüllt. Das Geschehen verweist Hunecker ins Psychisch-Geistige; dabei seien "the real and the ideal indescribably blended." (84) Bei seiner Betrachtung der Charaktere, einer Konstante des kritischen Interesses Huneckers, stellt er fest: "Rebecca West is the most complete portrait of a designing woman that we know of; she is more trouble-breeding than Hedda Gabler." (85) Mit

174 Vgl. F. Brunetière, "La Loi du Théâtre", Vorwort zu Edouard Noël et Edmond Stoullig, Les Annales du Théâtre et de la Musique. Dix-neuvième année, 1893, Paris 1894, I-XX, auf das wir im Rahmen unserer Beschäftigung mit der Dramatheorie noch zurückkommen werden.

folgender Bemerkung zur Psychologie Rebeccas widerspricht er vielen gängigen Vorstellungen über Motive bzw. Wandlung dieser Figur:

The common notion is that Rebecca is converted by pure love. It is a suspiciously sudden conversion. Rather let us incline to the belief that the mainspring of her will was broken, even before Rosmer offered her marriage. ... after her confession, like many notorious criminals, she was indifferent to the outcome. ... She is less of a moral monster than Hedda, and far braver. She, at least, has tested life and found its taste bitter in the mouth. (89, 91)

Huneker nimmt dieses Stück zum Anlaß, die ebenfalls verbreitete Vorstellung von Ibsen als Pessimisten und Vertreter eines hemmungslosen Egoismus durch das Bild Ibsens als heilendem Arzt, der dem eigenen Ego durchaus mißtrauisch gegenüber steht, zu ersetzen: "Ibsen, if he teaches anything, teaches that the ego is a source of danger. It is in the delicate relations of the sexes that he reveals himself the sympathetic poet and healer." (94) Hunekers kurze Bemerkungen zu FM, die er im September 1904 in Berlin unter Otto Brahm gesehen hatte, enthalten eine lobende Erwähnung der Kunst des Aufbaus und der zur Haupthandlung parallel laufenden Nebenhandlung. Die "mermaid allegory" (96) wird in ihrer Stimmung Maeterlinck zugeordnet. Hunekers Kommentar zu HG, der rein umfangmäßig auf den zu R folgt, und wozu er H. James gelesen hatte (108), wird bestimmt durch seine Faszination von der Titelheldin, dem Lob der Struktur, und der Verbindung von Form und Psychologie. Er wendet sich gegen die Auffassung, daß Hedda eine Karikatur der "'modern woman'" (109) sei; dazu sei sie als Frau der "petty appetites" (107) viel zu egoistisch. Huneker sieht Heddas Fluch darin, daß sie "did not dare far enough. She feared to sin, not because of scrupulosity, but because of the world's opinion." (105) Seine Interpretation zum BS,¹⁷⁵ die zum Teil auf Brandes und Maeterlinck fußt, fällt dagegen stark ab und ist, wie ihr Schluß zeigt, in ihrer Ratlosigkeit dem Kommentar der Mehrzahl der Kritiker ähnlich: "A true interior drama then is The Master Builder, full of the

175 Ibsen selbst betonte kurz nach der Veröffentlichung des Werks Ernst Motzfeld gegenüber seine Verwunderung über die Symbol-suche der Kritik im BS: "Can't people just read what I write? I only write about people. I don't write symbolically. Just about people's inner life as I know it-psychology, if you like." Zit. in M. Meyer, 695f.

overtones, the harmonies, of mundane existence. Never has Ibsen's art been so clairvoyant." (115) Ohne KE direkt in autobiographische Beziehung zu Ibsen zu setzen,¹⁷⁶ erkennt Huneker das Werk als "a moving drama of resignation." (116) Wie im Falle von R liest er daraus eine deutliche Botschaft der Hoffnung, ohne die Faszination des Kleinen Eyolf und Aastas für Allmers näher zu durchleuchten und ohne auf die Figur des Rattenfräuleins einzugehen. Im Zusammenhang mit WTE bemerkt er richtig die Ähnlichkeit mit Solness aus BS und seinen Bezug zu Rubek. Er widerspricht als einer von wenigen Archers Kritik, wonach dieses Werk ein Nachlassen der schöpferischen Kraft Ibsens zeige, auch wenn er feststellt, daß viele Motive in WTE nicht neu seien.

Folgende Charakteristika der Kritik Hunekers können wir nach dem Vorausgegangenen festhalten:

1) Huneker erkennt ohne einen systematisch faßbaren theoretischen Ansatz die Vielschichtigkeit der Dramen Ibsens; er weist wiederholt auf Ibsens realistische, mystische und symbolistische Komponenten hin. Dabei bereiten ihm die beiden zuletzt genannten Bereiche die größten Schwierigkeiten; oft genug läßt er sie unberücksichtigt. Ein Teil seiner Parteinahme für Ibsen ist als Reaktion auf die konservative Kritik zu werten. So wendet er sich gegen eine allzu vereinfachende Festlegung Ibsens auf die Rolle des Pessimisten, Feministen oder Sozialisten und betont seinerseits den konstruktiven Optimismus, die dichterische Begabung und den Humor, wobei allerdings seine Behauptung, Ibsen sei infolge seiner Selbstironie der größte Humorist des 19. Jahrhunderts, zumindest zu relativieren wäre. Eine weitere Stellungnahme zur abwertenden Kritik bildet seine Feststellung der Universalität Ibsens und seiner Welt.

2) Huneker erkennt, wie James zehn Jahre zuvor, die psychologische Meisterschaft Ibsens. Sein Enthusiasmus entzündet sich vorwiegend an den Charakteren und deren Dialog, dessen dramatische Kraft und Subtilität er ebenfalls erfaßt. Dabei beweist er, wie Gosse, eine Vorliebe für Charaktere mit dämonischer Dimension und bejaht Ibsens Eintreten für den Individualismus.

176 Vgl. K. Wais, 254 und C. Stuyver, 482ff.

- 3) Er stellt wiederholt die von ihm positiv beantwortete Frage der Spielbarkeit, der Technik und Dramaturgie, und steht somit in Opposition zur konservativen Kritik, die Ibsen, zum Teil aus uneingestandenem Horror vor seinen sujets, für undramatisch erklärt und ihn in den Bücherschrank verbannen möchte, ohne jedoch selbst eine Analyse im technischen Bereich gewagt zu haben. Eine detaillierte Analyse der Technik bei Ibsen liefert Huneke uns jedoch nicht.
- 4) Die Moral spielt in der Bewertung eines Werkes keine entscheidende Rolle mehr.
- 5) Daß Huneke andererseits nicht ganz frei von Restbeständen "idealistischen" Vokabulars war, zeigen Bemerkungen wie zu R ("not an agreeable drama"; 82), HG ("unpleasant theme"; 108) und SS ("cheerful it is not"; 58f.)
- 6) Ibsens Alterswerke werden nicht abgewertet, ihr elegischer Ton und ihre autobiographischen Anklänge werden erfaßt.
- 7) Auf einige Schwächen in Huneke's Kritik wurde bereits verwiesen (s. z.B. im Zusammenhang mit der Besprechung einzelner Dramen: B, BS, KE). Sein farbiger, emotionsgeladener Stil und sein "impressionistisches" Schriftstellertemperament verleiten ihn zu gelegentlicher Inkonsistenz, so, wenn er einerseits Ibsen als heilenden Arzt und verständnisvollen Schöpfer seiner Figuren darstellt, ihm aber zuvor an anderer Stelle Kälte gegenüber diesen Schöpfungen anlastet. (54, 94)
- 8) Abschließend muß festgestellt werden, daß Huneke's Ibsenessay im Grunde kaum radikal Neues bringt, von seinem Stil einmal abgesehen. Fast jedes seiner wesentlichen Argumente war, wie wir gesehen haben, schon vor dem Erscheinen der Iconoclasts bzw. seines Artikels im Smart Set vorgebracht worden. Allerdings blieben alle bisherigen kritischen Äußerungen der aufgeschlossenen und würdigenden Tendenz auf Teilbereiche oder einzelne Werke beschränkt und waren zum Teil von einem Rückfall ins konservative Lager auf einem anderen Sektor begleitet. Auch rein umfangmäßig ist Huneke's Essay die bis dahin vollständigste und im ganzen unvoreingenommenste Arbeit innerhalb der amerikanischen Ibsen-

kritik. Sein Vorsprung zur akademischen Kritik¹⁷⁷ ist im spezifischen Falle Ibsen mit seiner allgemein anerkannten Relevanz zu diesem Datum deutlich genug, nicht aber so frappierend wie im Zusammenhang mit anderen, weniger bekannten, von ihm behandelten Dramatikern, auf die wir noch eingehen werden.¹⁷⁸

5. Von Huneker (1905) zur zweiten größeren Ibsenpublikation:
M.J. Moses (1908)

Nach Hunekers Veröffentlichungen sind im selben Jahr 1905 noch zwei Stimmen zu hören, von denen die des Munsey's völliges Unverständnis für das im März 1905 aufgeführte WTE gekoppelt mit gehässiger Polemik vor allem gegen die Figur Arnolds ("a driving idiot of swinish propensities") aufweist. ("The Stage", Mun XXXIII, May 1905, 212f.) E.S. Meyer von der Western Reserve University, ein später Parteigänger Paynes, sieht Ibsen als Dichterpropheten, der mit B, dem Faust des zwanzigsten Jahrhunderts,

177 Vgl. LHUS, 1076.

178 Die kritische Resonanz auf Hunekers Buch war überwiegend positiv. Menckens freundliche Rezension vom 6.5.1905 im Baltimore Evening Herald sollte der Beginn einer langen und für die Kritik fruchtbaren emanzipatorischen Freundschaft sein. Wenn auch nach Mencken Huneker Shaw nicht ernst genug nahm, so bezeichnet er ihn doch als ersten Kritiker englischer Sprache, der versuche, Ibsen ehrlich und ohne Vorurteile gegenüberzutreten. Vgl. A.T. Schwab, 152, und J.H. Raleigh, "Revolt und Revaluation in Criticism 1900-1930", in: F.Stovall, ed., 159-98. O.H. Dunbar lobt im Critic die erfrischende Art der Darstellung und glaubt an die Beständigkeit der Iconoclasms. Sie vermerkt mit Genugtuung das Fehlen jeglichen theoretischen oder dogmatischen Ansatzes. "Books Reviewed - Fact and Fiction", Cr XLVII, July 1905, 89f. Während eine Rezension des Bookman vom August das Buch als intellektuelles Strohfeuer bezeichnet und Huneker mangelnder Selbstkritik bezichtigt - offensichtlich ist sie mit Ziel und Tendenz der Kritik uneins -, verteidigt eine Rezension im September Huneker gegen den von Max Beerbohm erhobenen Vorwurf der Vulgarität und Unverständlichkeit und stellt ihrerseits Hunekers Pionierrolle heraus. "Mr. Huneker's 'Iconoclasm'", B XXI, Aug. 1905, 564-6; "Chronicle and Comment", B XXII, Sept. 1905, 4. H.J. Jervey von der Sewanee Review lobt das Buch und Hunekers Stil als "vastly entertaining", klagt ihm jedoch des partiellen Plagiats an. Am meisten schätzt er das Ibsenkapitel, am wenigsten die D'Annunzio-Darstellung. "Contemporary Dramatic Criticism and Essays", SR XIV, Oct. 1906, 508-10. P. Pollard zog Huneker als Musikkritiker vor und sah letztlich in C.F. Nirdlinger mit seinen Masques und Mummers Amerikas einzigen Dramakritiker von Format, der "real literature in criticism" geschaffen habe. Day, 416f.

seine universale Größe erreicht habe. Wie Payne wertet Meyer dagegen die sozialkritischen Dramen ab. Trotz lobender Erwähnung der Technik findet er in ihnen keine ihm genehmen Lösungen der angesprochenen Probleme; dazu sind ihm ihre Themen zu lokal und zu zeitbedingt. Im Gegensatz zu Payne erkennt er jedoch PG keine komplementäre Funktion zu B zu und findet das Stück in einer zurückweisenden Geste zu norwegisch, um ihm universale Bedeutung zuzugestehen. Meyer bedauert den Einfluß, den gerade die sozialkritischen Dramen der mittleren Schaffensperiode Ibsens in Deutschland gehabt hätten. ("The Modern German Drama", Cr XLVII, July 1905, 61-70)

Ein typisches Beispiel für das oben angedeutete gute Erfassen von Teilbereichen mit schließlicher Enttäuschung in seinen "idealistischen" Erwartungen gibt uns F.W. Roe, der Ibsen als "master technician of modern dramatists", als Schöpfer lebens echter Figuren, als Dichter und Philosoph lobt, Ibsens Technik auch in ihrer Loslösung von der Scribeschen Formel erkennt und sie vom bloß Formalen auch auf den komprimierten und suggestiven Dialog mit dem Ziel einer zugleich realistischen und psychologischen Kunst ausdehnt. An den Altersdramen findet er wenig Gefallen; sie sind ihm zu sehr mit Subjektivismus, Symbolismus und Telepathie überladen, um dramatisch wirksam zu sein. Von allen Charakteren beeindruckt ihn Nora am meisten als menschliche Schöpfung; die gelungenste Exposition sieht er in den G verwirklicht. In seinem Ekel vor der Thematik in HG, einem für ihn "supremely hideous ... work of art", in R und in seiner zusammenfassenden Haltung vor der Aussage Ibsens zeigt sich Roe jedoch als Konservativer, der die Klischees von Ibsen als bitterem, anarchischem Zerstörergeist wiederbelebt:

though powerful and penetrating, Ibsen on the side of his dramatic criticism of life is narrow, individual, and often painful. Into all his work he has put some of his own bitter, anti-social, iconoclastic spirit. ("Ibsen as a Dramatist", SR XIII, July 1905, 305-18)

Das Jahr 1906, zugleich das Todesjahr Ibsens, bringt eine Reihe beachtenswerter kritischer Äußerungen, vor allem von dem der Thematik ablehnend gegenüberstehenden B. Matthews zur Technik, von Howells zur Thematik und Persönlichkeit Ibsens, einen werbenden, auf den noch zögernden amerikanischen Leser zugeschnittenen Beitrag im Scribner's von Huneker und mit Jenette Lee die

erste Studie, die sich ausschließlich mit der Symbolik bei Ibsen befaßt.

B. Matthews hat sichtlich Mühe, Ibsens Dramen zu goutieren: "It is easy to dislike them; indeed, it is not hard even to detest them", kann sich aber, wie James, den er gelesen hat, einer gewissen Faszination nicht entziehen. In seinem zweiteiligen Artikel im Bookman vom Februar und März, den er in verlängerter Form in seine Inquiries and Opinions (New York 1907, 229-79) aufnahm,¹⁷⁹ gesteht er Ibsen großen Einfluß zu auf das zeitgenössische Drama und stellt die Vielfalt und Echtheit seiner Charaktere, seine Rolle als Reformers und Symbolist heraus. Sein Hauptinteresse gilt jedoch dem seiner Meinung nach bisher vernachlässigten technischen Aspekt der Dramen Ibsens. Matthews stellt ihn dabei zunächst an die Seite Scribes und Dumas' films, was bei seinem romanistischen Interesse für das 19. Jahrhundert nicht völlig überrascht, und bezeichnet ihn, eher rückwärts als vorwärts blickend, als Erben des "well made play", der jedoch im Gegensatz zu Scribe seinen Charakteren und ihrem Eigenleben die Kontrolle über das Bühnengeschehen zugesteht. Ibsens Technik kommt nach Matthews, der sich dogmatisch an der bereits von uns erwähnten Theorie Brunetières orientiert, dessen Auffassung von der Eigenverantwortung des Individuums zugute. Ebenso fragwürdig ist Matthews' dogmatische Anwendung der pseudoaristotelischen Einheiten und sein erneutes Parallelsetzen der Struktur der G und Oedipus Rex.¹⁸⁰

179 Darin bringt Matthews seine Hilflosigkeit und Abneigung gegenüber symbolistischen Elementen in den Dramen Ibsens zum Ausdruck: "These more poetic of Ibsen's plays in prose seem at times almost surcharged with a meaning which is nevertheless often so mockingly intangible and evasive, that we dare to wonder at last whether they persist in hiding in this tantalizing fashion would really reward our efforts to grasp it." (248) Als zusätzlichen Grund für den Mangel an Popularität Ibsens in den USA führt er an: "a healthy distrust for the cranks and the freaks who are most vociferous and least intelligent in praise for him." (267)

180 In seinem beim Internationalen Kongreß der Künste und Wissenschaften in St. Louis am 24.9.1904 gehaltenen und in Inquiries, 1-28, abgedruckten Vortrag "Literature in the New Century", führt Matthews eine andere, ebenfalls unscharfe Parallele zwischen dem Fatum bei Sophokles und Ibsens Verwendung der Vererbungslehre in den G an. Er betont, daß ein (ebenfalls unklar bleibender) "national spirit" oder eine "racial individuality" dem Drama Inspiration und Individualität schenke.

Wie Huneker vor ihm bemängelt Matthews den späten Zeitpunkt der Enthüllungen in R. Er erkennt die Relevanz der scheinbar nebensächlichen Dinge, das von der französischen Schule übernommene "catchword" und die Abkehr vom raisonneur derselben Provinienz. Wie Roe und die Mehrzahl der Kritiker hat Matthews Schwierigkeiten, den Spät Dramen gerecht zu werden und verweist sie daher entschlossen ins Regal. Als Ibsens Meisterwerke bezeichnet er SG (trotz Bernicks allzu rascher Sinneswandlung), NP (obwohl er Noras plötzliche Reife bezweifelt), HC (trotz vieler von ihm gerügter "romantischer", künstlich wirkender Elemente) und G. Als Gründe für die ihm auffallende Enge und Provinzialität in den Dramen Ibsens führt er die gesellschaftlichen Zustände in Norwegen und die äußeren Umstände Ibsens im besonderen an. Seine Erklärung für die mangelnde Popularität Ibsens in den USA zielt auf das Ressentiment der Masse des amerikanischen Theaterpublikums gegenüber dem "anarchistic element" bei Ibsen, das wiederum den Werken Vitalität zu geben imstande sei, und auf die auch für Matthews klare Tatsache, daß die Rechte, die Ibsen dem Individuum zugestehen will, in den angelsächsischen Ländern längst existierten.

In seiner Zusammenfassung betont Matthews, daß Ibsen nicht als Philosoph sondern als Dramatiker und Dichter Aufmerksamkeit verlange. In einem Vergleich mit Sophokles, Shakespeare und Molière, den seiner Meinung nach größten Dramatikern überhaupt, kann Ibsen nur im Bereich der Technik mithalten. Er ist - und hier kommt nach viel Lob deutlich der Konservative zum Vorschein - nicht so "liberal", "sane", "wholesome" wie das Triumvirat. Die in seinem Werk vorhandene "abnormal eccentricity" und "morbid perversity" verhindern für den Kritiker den Aufstieg von Ibsens Dramen in die Kategorie der großen, würdigen Tragödien. So bezweifelt Matthews wegen einer "exaggeration or disproportion" den Fortbestand des Ibsendramas vor den kritischen Augen des angebrochenen zwanzigsten Jahrhunderts.¹⁸¹ ("Ibsen the

181 In seiner Sammelrezension zur Ibsenliteratur stellt A. Henderson die im Grunde ablehnende Haltung Matthews' Ibsen gegenüber heraus, die zum Teil auf der starken Vorliebe des Kritikers zur französischen Dramentradition und deren Normen beruhe. Er bemängelt die geringe Aufmerksamkeit, die Matthews den gesellschaftskritischen Dramen Ibsens schenkt und seine fehlende Vertrautheit mit der einschlägigen Ibsenliteratur. "The Ibsen Harvest", Atl CII, Aug. 1908, 258-62.

Playwright Part I", B XXII, Febr. 1906, 568-75; "Part II", March 1906, 18-27)

Howells' Nachruf in der North American Review enthält seine Überzeugung, daß Ibsens Vorrangstellung unter den Dramatikern seiner Zeit unbestritten sei. Interessant ist seine Bemerkung zur Stellung der Ibsenkritik. Ibsens Renommée sei ebenso hoch, wie beschränkt und elitär; die "first intelligences" unter den Kritikern eines jeden Landes hätten seine Größe erkannt; die "second intelligences", die meist die Masse erreichen, lehnten ihn aber fast einstimmig ab. So sei bis heute Ibsens Name wie der Tolstois ein Synonym für "Pessimismus."¹⁸² Howells ist wie Matthews wenig optimistisch, was die Popularität Ibsens in den angelsächsischen Ländern betrifft, wenn auch aus anderen Motiven. Er setzt das literarische Niveau Ibsens sehr hoch und für das breite Publikum als zu anspruchsvoll an, weist auch darauf hin, daß Ibsen zu seinem Nachteil stets mehr gelesen als gespielt wurde, und kommt so zu dem Schluß "If we can call him a force, we can still better call him an influence."

Howells vermißt, wie schon in seinem Artikel vom Mai desselben Jahres, nichts in den Werken Ibsens, er "is a dramatist of such perfection, ... a poet of such absolute simplicity and veracity." Was Ibsen in Übereinstimmung mit seiner Epoche fordere, sei nicht so sehr die Frage nach der Berechtigung, als vielmehr nach der Weisheit unserer Motive, und das nicht nur in den G. Howells räumt den eher realistischen sozialkritischen Werken der mittleren Schaffensperiode vor allem auf Grund der Charakterzeichnung eine vorrangige Stellung ein und stellt sie über die als "idealistisch" bezeichneten Frühwerke. Er betont in seinem Nachruf, daß Ibsen zu allererst ein Künstler sei; seine Rolle als Moralist und Polemiker sei dagegen zu vernachlässigen.¹⁸³ Daß ihn diese Seite Ibsens stört, kommt in der in seinem Maiartikel ge-

182 Vgl. den seiner Meinung nach berechtigten Vorwurf der "ugliness", vor allem in den G und der W, die Härte der Ibsenschen Argumentation und seinen Pessimismus, die als Gründe für die im Ganzen magere Rezeption Ibsens in England und den USA von E. Gosse angegeben werden. "Ibsen", Atl XCVIII, July 1906, 30-44.

183 Derselben Ansicht ist einer der Herausgeber des B, mit grosser Wahrscheinlichkeit der Altphilologe Harry T. Peck (HAM IV, 432), in "Chronicle and Comment", B XXIII, July 1906, 475.

stellten Frage zum Ausdruck, ob es nicht besser sei, statt eines "monster of subjectivity" ein Björnson zu sein, aktiv in die Geschicke seines Landes einzugreifen und dabei für einige Zeit auch seine ästhetische Eigenentwicklung zu verzichten. In offensichtlich apologetischer Absicht tritt Howells dagegen mehreren gängigen und irrigten Auffassungen innerhalb der Kritik entgegen. So betont er wie Huneker den Humor nachdrücklich gerade in den ernsten C und lehnt zurecht die Reduzierung der Thematik auf eine Exemplifizierung der Vererbungslehre mit dem Hinweis auf die Problematik Frau Alving ab. Dem auch von Matthews wiederholten Vorwurf der Provinzialität widerspricht Howells unter Hinweis auf Ibsens Biographie. In seinem Artikel vom Mai war er deutlicher: die Dramen Ibsens würden den Amerikanern so lange provinziell erscheinen, "till we de-provincialize ourselves sufficiently to see that his stage is all the world." Schließlich sieht er eine Einheit in Ibsens Werk schon allein deshalb bestätigt, weil Ibsens Themen der Welt und ihrer "inconsistency" entnommen seien. Die Konstante im dramatischen Werk Ibsens besteht nach Howells in der scharfsinnigen Erkenntnis "that the truth once denied avenges itself in the dire necessity of falsehood."¹⁸⁴ ("Editor's Easy Chair", H CXII, May 1906, 958-61; "Henrik Ibsen", NAR CLXXXIII, July 1906, 1-14)

Während die Pfarrerstochter und erfolgreiche Journalistin Jeanette Gilder (1849-1916) in dem von ihr mitgegründeten und -editierten Critic (WWW I, 454) entschieden für Ibsen Stellung nimmt, was bis dahin in dieser Zeitschrift selten genug der Fall war: "If any writer had been abused, both for his ideas of the drama and for his political views, it is he", fällt der Kritiker des "idealistisch"-christlich gesinnten Chautauquan nach einem mißlungenen Versuch, Ibsen gegen den Vorwurf eines "perversely morbid realist and pessimist" in Schutz zu nehmen, in genau den Chor derer

¹⁸⁴ Everett Carter sieht diesen Artikel als Beweis für Howells' reifere kritische Haltung nach dem unausgereiften und oberflächlichen optimistischen Criticism and Fiction und die darin enthaltene Definition des "critical realism" als "the best single definition of critical realism." Die Definition lautete: "the power of dispersing the conventional acceptations by which men live on easy terms with themselves, and obliging them to examine the grounds of their social and moral opinions." "William Dean Howells' Theory of Critical Realism", JELH XVI, June 1949, 151-66.

ein, dem er vorgab, zu widersprechen. Ibsens Stücke sind denn auch "'unpleasant' and frank to the point of brutality" und der falsch verstandene B sein Meisterwerk. ("Ibsen Tells the Story of His Life in Letters to His Friends", Cr XLVII, March 1906, 280-2; "Henrik Ibsen, the Artist - Moralist", Chaut XLIII, July 1906, 394f.)

In seinem Ibsenessay im Scribner's vom September 1906 findet Huneker es bemerkenswert, wie sich der Ton der amerikanischen Ibsenkritik mit dem Tode des Norwegers am 23.5.1906 im Vergleich zu vor zehn Jahren geändert habe. Seine kurzen Bemerkungen zu den einzelnen Dramen enthalten gegenüber seinen Äußerungen in Iconoclasts nichts Neues. Er betont den theatergerechten Charakter der Ibsenschen Dramen und entlarvt die wohlmeinende, aber doch letztlich moralisch verklemmte Kritik des J.R. Towse, der für viele stehen soll, und dessen faire Kritik seiner Iconoclasts in der New Yorker Post er zu schätzen wußte,¹⁸⁵ als unverständlich. Aus Angst vor Reaktionen des Durchschnittspublikums soll Ibsen in die Bibliothek verwiesen werden. Huneker insistiert mehrmals auf der Feststellung, daß Ibsen weder verrückt, noch böse, noch ein Immoralist, sondern "essentially sound", sei und sein Hauptverdienst "in the beauty of his art" begründet liege. Er wiederholt seine übernommene, schwammige Auffassung von der durch Vererbung bedingten Geistesgaben: "Norwegian in his love of freedom, Danish in his artistic bent, his philosophic cast of mind was wholly Teutonic." In seinem werbenden Bemühen um das Interesse und Vertrauen bei seinen amerikanischen Lesern stellt Huneker Ibsens Individualismus in die Tradition Emersons und Thoreaus. In eine ähnliche Richtung, die des Aufwertens als seriöser Dramatiker, zielt Hunekers Parallelsetzung von Ibsens "scourgings" mit der Katharsis, von Ibsens Technik mit der des Sophokles. ("Henrik Ibsen", S XL, Sept. 1906, 351-61)

Ein Aspekt bei der Betrachtung von Ibsens dramatischem Werk war auch von Huneker vernachlässigt worden - die Symbolik. Schüchterne Anfänge, die zum Teil auf die bloße Erkenntnis der Existenz

185 Vgl. Brief an Henry T. Finck vom 11.4.1905, in: J. Huneker, ed., Intimate Letters, 46.

von Symbolen bei Ibsen beschränkt war, fanden sich, wie bereits erwähnt, im Cr XXIII, July 15, 1893, 34; in den Bemerkungen H. James'; im B XI, May 1900, 183f.; bei dem Franzosen E. Faguet, IQ, Dec. 1902 - March 1903, 328-41; bei M. Schütze, SR XI, Oct. 1903, 425-43.

Jane D. Stone untersucht anlässlich der Übersetzung des B von C.H. Herford trotz einer unverständlichen grundsätzlichen Ablehnung der Verwendung von Symbolen in jeglicher Dichtung einige Symbole dieses Werkes, wie den Raubvogel. Ihre Interpretation der Aussage des Dramas geht in die richtige Richtung: "though the poem may seem to be the apotheosis of will, its subtle pleading for love is unmistakable." ("Ibsen's Brand. An Interpretation", P-L XVII, autumn 1906, 60-8)

J. Lee, Professorin für englische Sprache und Literatur am renommierten Smith College, versucht nun in vier Artikeln, die von November 1906 bis Februar 1907 in Putnam's erschienen, durch eine Betrachtung der symbolischen Elemente eine Interpretation der Prosadramen Ibsens. Im Jahre 1907 publiziert sie diese Bemerkung in erweiterter Fassung in Buchform unter dem anspruchsvollen Titel The Ibsen Secret. A Key to the Prose Dramas of Henrik Ibsen (New York-London). So verdienstvoll dieser erste Versuch einer Erhellung von Ibsens Symbolik sein mag, so kritisch muß das Ergebnis bewertet werden. Lee macht keinen Unterschied zwischen Thema, Motiv und Symbol (56f. u.ö.) und kommt auf Grund enormer Vereinfachungen zu frappierenden Ergebnissen. Hedda Gabler wird buchstäblich zu einer "human pistol walking about the stage." (27) Die Problematik in NP besteht für sie nicht in den ehelichen Beziehungen Noras und Helmers, sondern nur im Charakter Noras, der durch die von tarantula abgeleitete Tarantella geprägt wird: "Its wild, unresting movement is the tragedy of her nature - light and frivolous on the surface, but concealing underneath a dread secret - a wound that carries death in its train." (14) Ihre optimistischen, am Symbol der Sonne orientierten Erwartungen zum Ausgang der G sind ebenso verfehlt wie ihre Hoffnung auf eine Wiederkehr Noras in NP. (134) Dagegen erkennt sie das Symbol der Wildente in ihren Bezügen der Familie, die sie beherbergt (64) und deutet das Steigen des Solness im BS wenigstens teilweise. (124) Lee erfaßt in Teilbereichen die Technik Ibsens (89); ihr Versuch der Symboldeutung

ist insgesamt jedoch zu einseitig, verengt, und zu wenig subtil, um von Bestand zu sein. Dennoch ist ihre Artikelserie bzw. ihr Buch in seiner Funktion als Hinweis auf den bisher vernachlässigten Symbolbereich im Chor der Kritik als eine Zäsur zu beachten.¹⁸⁶ ("A Key to Ibsen", P I, Nov. 1906, 243-9; Dec. 1906, 365-74; Jan. 1907, 493-502; Febr. 1907, 617-27)

Nach Lees neuem Ansatz können die zahlreichen Artikel des Jahres 1907 im wesentlichen in drei Gruppen gefaßt werden. Die erste besteht aus Reaktionen auf die nunmehr in Englisch spielende Rus-sin Alla Nasimowa, die im Mai 1906 nicht mit der Truppe Orlenews nach Europa zurückgekehrt war, und durch ihr ebenso intelligentes wie faszinierendes Spiel vorübergehend eine Bresche auch in die konservative Kritik schlagen konnte. Dies gilt vor allem für NP und, in geringerem Umfang, auch für HG, während BS, dessen Weg wir bis ins Jahr 1908 verfolgen, weiterhin auf größte Verständnisschwierigkeiten stößt. Nasimowas Erfolg gibt jenen Kritikern recht, die Ibsen als Autor der Bühne und nicht der Bibliothek sehen wollten. Zum anderen bildet das Auftreten eines weiblichen Stars von Format für viele am Starkult orientierte konservative Kritiker eine Brücke zum Gewohnten und erleichtert ihnen so den Zugang zu einem Autor, den sie sonst schneller verdammt hätten. Als zweite, weniger bedeutsame Gruppe können wir die Äußerungen zu Mansfields Aufführung von PG fassen, und schließlich bilden einige Artikel, die sich um einen zusammenfassenden oder würdigen-den Kommentar zu Ibsen bemühen, den Abschluß.

Der uns bereits bekannte Tyrell vom Forum bedurfte des Anschauungs-unterrichts durch die schauspielerische Leistung der Nasimowa um, wie er selbst eingesteht, HG zu verstehen und an dem Stück Gefallen zu finden. Er fühlt sich aber bemüßigt, vielleicht um bei seinen Lesern nicht als inkonsequent zu gelten, das einmal verstan-dene Werk gegen alle anderen Dramen Ibsens, die "merely fanciful,

186 Die Rezension der Nation nimmt das Werk in seiner Einseitig-keit als willkommene Illustration einer "futile theory and its radical misconception of what constitutes dramatic merit" und weist Lee der Gruppe zu von "professed Ibsen worshippers, who have more enthusiasm than discrimination." "The Drama", N LXXXV, Nov. 28, 1907, 500f. A. Henderson würdigt in der bereits erwähnten Sammelbesprechung der Literatur zu Ibsen im Atlantic vom August 1908, 258-62, den neuen Ansatz Lees, kritisiert aber ihr schematisches Vorgehen und ihre teil-weise groteske Simplifizierung.

symbolistic, argumentative, or didactic dramas" seien, auszuspielen. ("The Drama", F XXXVIII, Jan. 1907, 394-412) Alan Dale, der seinen ehrwürdigen jüdischen Namen Alfred J. Cohen (1861-1928) anglierte und dem als gebürtigem Engländer die Theaterkritik im New Yorker Journal (1895-1913) und in der Evening World derselben Stadt (1887-1895) unterstand (AAB, 147, 175), fürchtet um die Moral des breiten Theaterpublikums durch die zunehmende Zahl von indelikativen Stücken auf den New Yorker Bühnen. Er muß im Jahre 1907 die Relevanz der Thematik bei Ibsen, Hauptmann und Sudermann zugestehen, will jedoch das Übel eindämmen, indem er anderen Dramatikern den Zugang zu ähnlich problematischer, von ihm hier nicht näher definierter Thematik verwehren will. ("The Indelicacy of Modern Plays", Cos XLII, Jan. 1907, 316-25) Aus einem späteren, ebenfalls in Cosmopolitan erschienenen Artikel erhellt, daß er, wie zu erwarten war, mit "indelnicacy" die Darstellung der Liebesthematik (lies: Geschlechtermoral) meinte, die durch die derzeitige Mode "curried ... with an Ibsen twang" sei und "sickened o'er by disease", und daß sein Nasimowa-Erlebnis seine konservative Grundhaltung nur punktuell außer Kraft setzen konnte. Derselbe Dale gesteht nach einer Aufführung von HG mit der Nasimowa ein, das Werk, wie Tyrell, zum ersten Mal überhaupt verstanden zu haben. ("Has Simple Love Ceased to Be Dramatic?", Cos XLIII, Oct. 1907, 658-60; "Nazimova and Some Others", Cos XLII, April 1907, 674-6)

Die Nation zeigt sich von der Russin in NP, das sie im Bijou Theatre am 18.1. in 28 und ab 18.11. in einer Reprise in 49 Vorstellungen gab - für Ibsen erstaunlich hohe Aufführungszahlen - stark beeindruckt. Sie läßt Nora die früher monierte Fälschung von Helmers Unterschrift durchgehen, versagt aber letztlich Noras Rolle doch das Prädikat "consistent"; ihr Entschluß, Haus und Familie zu verlassen, schockiert noch immer. ("Madame Nazimova in 'A Doll's House'", N LXXXIV, Jan. 17, 1907, 65f.) Während der "Lounger" des Putnam's NP, ebenfalls unter dem Eindruck des Spiels der Russin, im Gegensatz zu HG "a pathetic human document" nennt, wiederholt Elizabeth L. Carey trotz des Lobes für die Schauspielerin das Klischee von Nora als inkonsequent gestaltetem Charakter. HG wird für sie durch das intellektuelle Spiel der Titelfigur etwas aufgeheitert. ("The Lounger", p I, March 1907,

713f.; "Madame Nazimova's Nora and Hedda", p II, April 1907, 72-7) Owen Johnson vom Century sieht die Nasimowa, die Hedda Gabler als Charakterstudie von ihrer Verruchtheit etwas lösen und sie als frustrierte Frau plausibler machen konnte, aufgeschlossen als "at a the dawn of an era of mental hunger, ... a force intensely modern and revolutionary." ("Mme. Alla Nazimova", c LII, June 1907, 219-27) Der Sozialist William Mailly (1871-1912) - er wurde 1903 Sekretär der amerikanischen Sozialistischen Partei und arbeitete ab 1909 als Theaterkritiker für das Twentieth Century Magazine (DAB XII, 212f.) - bezeichnet in ähnlicher Absicht wie Johnson die Ibsenvorstellungen der Nasimowa nicht nur als die Sensation der abgelaufenen Saison, sondern als Beginn einer neuen Epoche in der Geschichte des Theaters überhaupt. ("The Season's Social Drama", A XXXVIII, July 1907, 35-46) Der 1878 geborene Neuengländer W.P. Eaton, von 1909-1918 ständiger Theaterkritiker des American Magazine und Autor mehrerer Werke über Drama und Theater (AAB, 216), erwähnt neben Minnie Maddern Fiske die Nasimowa als hervorragende Ibseninterpretin und als für die amerikanische Bühne neues faszinierendes Schauspielphänomen. Die Russin gab - und dazu liegen uns drei kritische Reaktionen vor - ab 23.9.1907 Ibsens BS für fast acht Wochen, wieder im Bijou Theatre.

Wie wir bereits wiederholt feststellten, blieb der BS eines der für die amerikanische Kritik unzugänglichsten Werke. Eaton bestätigt dies einmal mehr: "... one of the most baffling works in modern literature."¹⁸⁷ Um dem Werk näher zu kommen, übernimmt er den Maeterlinckschen Begriff des "'secondary dialogue'", der mehr suggeriert als aussagt. Schließlich kapituliert Eaton: "The Master Builder is a play of the subconscious elements of man. That is why you cannot get its strange thrill into words", obwohl er das Problem richtig in der Rolle Hildas begründet sieht und als Thematik die Notwendigkeit der Inspiration für den alternden Künstler durch die Jugend vorschlägt. ("Harps in the Air", in: The American Stage of To-Day, Boston 1908, 132-49)

187 W.L. Phelps, der am 12.2.1907 A. Nasimowa bei sich und seinen Dramastudenten zu Gast hatte, bestätigt die Auffassung, die Nasimowa habe den BS zum ersten Mal für das amerikanische Publikum verständlich gemacht. Vgl. Autobiography, 477, und Twentieth Century, 125.

Die Nation kann sich trotz großen Lobs für die Nasimowa nicht zu einer vorurteilslosen Beurteilung des BS durchringen. An B. Matthews' gespaltene Reaktion erinnert die freundliche Erwähnung der Spannung von Charakteren und Technik und die dazu im Widerspruch stehende Abwertung des gesamten (unverständlichen) Dramas als langweilig, der Atmosphäre als eintönig-düster, der Charaktere jetzt als schmutzig, der Symbole als neblig, was eine wirkliche Auseinandersetzung mit dem Werk fruchtlos erscheinen läßt. ("Nazimova in Ibsen's Master Builder", N LXXXV, Sept. 26, 1907, 288f.) Der oben erwähnte W. Mailly läßt in seiner Würdigung der Nasimowa und des BS zumindest Ansätze eines Verständnisses erkennen. Er bemerkt die Subtilität des symbolgeladenen Dialogs. Jetzt ist alles klar: "It is merely an exposition of the eternal conflict between the elemental and the divine in man's nature." Als Sozialist möchte er auch gern eine (für Teilbereiche der Thematik durchaus gültige) "Moral" mit nach Hause tragen: "The lesson is that none of us can expect to rise at the cost of human happiness without paying a price as high as the one we have exacted." Im Fall des Solness sieht er zu Recht einen symbolischen Akt - "the destiny of his soul." ("Henrik Ibsen's 'The Master Builder'", A XXXIX, Febr. 1908, 160-5) Der Dramakritiker des Munsey's, ohnehin stets stark an den Schauspielern und kaum je am Text orientiert, lobt die Leistung der Russin, steht jedoch dem BS selber völlig verständnislos gegenüber, und rettet sich schließlich in Ironie über die anzustrebende Reflexion darüber, welche Befriedigung wohl Hilda von der Besteigung des Kirchturms durch Solness gehabt haben mag. ("The Stage", Mun XXXVIII, Dec. 1908, 356-65)

Als zweites Theaterereignis des Jahres 1907 können Mansfields 22 Aufführungen von PG ab Ende Februar mit ihm in der Titelrolle bezeichnet werden. Die Kommentare dazu sind jedoch wesentlich weniger zahlreich als zu den Aufführungen mit der Nasimowa, was u.a. auf den bereits etablierten Rang Mansfields, und des PG durch einen Teil der Kritik und somit auch den fehlenden Reiz der Neuheit zurückzuführen sein mag. Die Aufführung des Werks selber könnte diesen Anspruch jedoch durchaus erheben. Nach Payne ist die Chicagoer Premiere von PG die Erstaufführung des Werkes in englischer Sprache überhaupt. Payne verfißt in seinem nicht unterzeichneten Leitartikel im Dial mit Quixotesker Perseveranz seine

These vom wahren Ibsen in B und PC, den er gegen den "desiccated dialogue" von NP absetzt. ("Peer Gynt", D XLI, Nov. 16, 1906, 309-11) Mansfield hatte das Werk auf elf Szenen zusammengestrichen,¹⁸⁸ was die Nation prompt kritisiert.¹⁸⁹ ("Mansfield in 'Peer Gynt'", N LXXXIV, Febr. 28, 1907, 27) Dagegen rühmen Winter und J. O'Donnell Bennett Mansfields Wahl. Der Kritiker des Munsey's bezeichnet Mansfield als den letzten grossen amerikanischen Schauspieler und preist seine Pionierrolle als Ibsen- und Shawschauspieler. (Winter, Mansfield, 468; "Richard Mansfield", Mun XXXVI, March 1907, 772-6)

Mehrere Artikel befassen sich nach dem Tode Ibsens mit seinen wesentlichen Ideen; zum Teil wird eine Würdigung seines Werks versucht.

Die engagierte Frauenrechtlerin und Romanautorin Sarah Barnwell Elliott, Tochter des Bischofs Stephen Elliott, (WWW I, 367) geht in einem längeren Artikel in der Sewanee Review ohne moralische Vorurteile vorwiegend auf Thematik und Gestaltung der Charaktere bei Ibsen ein und betont Ibsens Universalität, da er mit "elemental truths" umgehe. Sie scheint anzunehmen, Brands Frage sei mit dem abschließenden Satz in positivem Sinne beantwortet: "man's ability to win salvation for himself." Zu den C verweist sie, wie Howells, zu Recht auf das innere Drama der Frau Alving als einem der Frage der Vererbung übergeordneten Thema. In der W bewundert sie die Gesamtkomposition und die feine Charakterzeichnung. Schwierigkeiten hat Elliott mit dem BS, den sie "a curious psychological study" nennt und dessen Thematik sie auf die des Generationskonflikts verkürzt. ("Ibsen", SR XV, Jan. 1907, 75-99) Eine konservative Stimme, die J.M. Rogers' vom Lippincott's, wendet sich, wahrscheinlich nicht ohne Bezug zu Lee, gegen die Betonung des Symbolismus in der Interpretation von Ibsens Werk, die er mit dem Ibsenkult gleichsetzt. Er findet Ibsens Technik befremdlich neuartig, seine "Wahrheiten" zu

188 Vgl. Brief an J. O'Donnell Bennett, in: W. Winter, Mansfield, 459.

189 H. Garland berichtet in seinen etwas geschwätzigen Erinnerungen Companions, 341, daß diese Aufführung seine Phantasie sehr angeregt habe, er aber dennoch das Werk als Theaterstück für nicht ganz gelungen hielt. Dabei wußte er offensichtlich nicht einmal, daß Mansfield PC erheblich zusammengestrichen hatte.

einseitig, und fühlt sich bei dessen romantischen Frühwerken, vor allem bei PG, am wohlsten. ("Ibsen and his Ism", Lip LXXIX, April 1907, 491-501)

Während Hunecker im Forum die Frage nach Ibsens Einfluß auf seine Dramatikerkollegen in Europa und Amerika stellt und zu dem Schluß kommt, daß trotz seiner Meisterschaft in der Form seine "attitude toward life, his specific vision", also letztlich Themen und gedanklicher Anspruch, seine Zeitgenossen beeinflusst und geprägt hätten, ist Matthews anderer Ansicht. Zunächst äußert er etwas säuerlich die Überzeugung, daß sich Ibsens Ruhm wohl nicht auf der gegenwärtigen Höhe werden halten lassen, zumal dazu seine "half-baked enthusiasts" beitragen. Matthews wiederholt seine Bewunderung für Ibsens Technik und stilistischen Mittel und seine Ablehnung der an anderer Stelle in ihrer individuellen Gestaltung gelobten Charaktere als "abnormal", "morbid", ja "freakish", und daher als nicht repräsentativ genug. Matthews schätzt Ibsens "anarchistische Philosophie", die man weitgehend als Synonym für Ibsens Thematik und Aussage überhaupt nehmen darf, wenig und findet, daß der Autor mit vielen seiner Anliegen in Amerika offene Türen einrannte - was auf ein Zurückstufen Ibsens auf provinzielle oder nationale Gültigkeit hinausläuft und als Abwehrreaktion die Demonstration angloamerikanischen zivilisatorischen Selbstbewußtseins verrät. ("After Ibsen?", F XXXIX, Oct. 1907, 248-54; "Was Ibsen Really a Genius?", Mun XXXVII, June 1907, 298-301)

Eine völlig ablehnende Stimme soll das Jahr 1907 beschließen. Charles Klein (1867-1915), mit The Music Master und The Lion and the Mouse populärer amerikanischer Dramakritiker, sieht Ibsen und Shaw als die größten modernen Dramatiker unter dem gefährlichen Einfluß Nietzsches stehend. Mit als Folge davon stellt er fest eine "wholesale destruction, [a] downfall of our ideals, [a] downfall of faith, of confidence in principle, God, man, love, honor, friendship, mercy, truth, justice." Die Konsequenz im Drama ist wiederum das Verschwinden der gewohnten sentimental oder hehren Heldentypen, was Klein nicht verschmerzt. Obwohl er zugesteht, "that the world ideals are untrue," schießen ihm die genannten Dramatiker weit über das Ziel hinaus: "Should evil predominate in stage characters to

such an extent that the human race seems incapable of any good whatsoever?" So macht sich schließlich Klein zum Anwalt eines populär-"idealistischen" Dramas, da er die durchaus zugestandene, radikal gefaßte Wahrheit bei Ibsen und Shaw nicht ertragen kann:

the truth is these plays are not nor ever can be popular, not because they are not true to human experience - for they are, if anything, too true - but because they rob the race of its highest ideals, - its hope and its faith in the efficacy of the good. ("Religion, Philosophy and the Drama", A XXXVII, May 1907, 492-7)

Mit seinem im Jahre 1908 bei M. Kennerly verlegten, über 500 Seiten starken Henrik Ibsen kann M.J. Moses (1878-1934), von 1908-18 Theaterkritiker des Independent (AAB, 504) und Autor von The American Dramatist (Boston 1911), das Verdienst in Anspruch nehmen, das bisher umfangreichste Buch über Ibsen in Amerika geschrieben zu haben. Doch Moses bringt wenig Neues; seine kritische Stellung entspricht einer Grundhaltung, die mit ihrer Betonung der Thematik, einer ethisch-ästhetischen Fragestellung und der Unsicherheit bei ihrer letztlich in einer Ablehnung mündenden Bewertung als typisch für die Mehrzahl der konservativen amerikanischen Kritiker gelten darf.

Moses, der sich bei seinem biographischen Abriß auf Jaeger und dessen Blutstromtheorie stützt, glaubt, auf ausführliche, chronologisch geordnete Inhaltsangaben nicht verzichten zu können, verteidigt einerseits Ibsen mehrfach gegen den seit der Nordaudebatte gängigen Vorwurf der Zugehörigkeit zur Dekadenz (z.B. 311, 328) und betont im Zusammenhang mit den G, daß Ibsen das an sich ja unangenehme Thema nicht ausschlichte, um andererseits wenig später das "bare treatment of the disagreeable" (373) der Medizin und nicht der Bühne zuzuweisen. In seiner Beurteilung der Ibsenschen Frauengestalten zeigt er dieselbe Reaktion - einerseits faszinieren sie ihn ("There is a fascination in bad types" (438), andererseits sind sie ihm "too intensive for the mind and the eye", schlimmer noch, im Falle Heddas und Rebeccas, ist er ernsthaft geschockt: "It is as though the soul were slipped from its sheath and all its sexual stamina laid bare." (423) Bei seiner generellen Abneigung gegen Symbole (3), von denen er die meisten in der W erkennt, ist sein Urteil über das Stück - "Ibsen's feeble attempt at poetry" (452) - und über die Symbolik

("absolutely unessential" (451)) nur konsequent.¹⁹⁰ In seiner vorwiegend negativen Beurteilung der Alterswerke Ibsens trifft sich Moses mit den meisten amerikanischen Kritikern. Bei der Behandlung des BS diagnostiziert er mit an Winter erinnernder Diktion Ibsens flott "signs of screws being loose" (470) und "Here are all the signs of rich imagination gone wrong" (482); die Charaktere im für ihn völlig unverständlichen WTE deklariert er als "fit subjects for an insane asylum." (495) Im offensichtlichen Bemühen um Originalität betont Moses unter den von ihm hoch geschätzten frühen Dramen - eine bereits mehrfach beobachtete Zuflucht für konservative Kritiker - vor allem K ("one of Ibsen's strongest dramas" (138); "a tragedy of great beauty" (149)) und NH. Die heikle Frage nach der schillernden Bedeutung von B¹⁹¹ umgeht Moses ("I cannot believe that [Ibsen] has answered any question definitely" (196)); PG stellt er wie B in seiner an der Aussage orientierten Wertung weit unter K und NH: "There is no summing of philosophy, no satisfactory conclusion to a potpourri of doubts and fears and struggles." (225) Ähnliche Zweifel an der philosophischen Aussage, gekoppelt mit der (berechtigten) Klage über Formlosigkeit, äußert er zu KG.

In seinem Schlußkapitel stellt Moses noch einmal den Ibsen vor, wie er sich ihn wünscht: ein Mann des "idealistischen" "aktiven Optimismus" (500), der Reform und nicht die Revolution anstrebt, ein Dramatiker, der für eine Familie auf gesunder Basis eintritt und eine nicht näher präzierte, beachtliche Dramentechnik besitzt. Dagegen bezeichnet er Ibsens Verhältnis zur Naturwissenschaft (lies: Vererbungslehre) abwertend als "impressionistisch" und "unlogisch." (516) Ibsens Aussage wird der Vorwurf

190 Neun Jahre später erschien dasselbe Werk dem Kritiker der New Republic in Symbolik und Aussage nur zu eindeutig und der Mechanismus der Beweisführung ("Some people are ready for the truth and others are not") zu offenkundig. Dagegen faszinieren ihn die letztlich unauflösliche Mischung komischer und tragischer Elemente in der W. "Books and Things", NR IX, Jan. 27, 1917, 356.

191 R. Williams faßt unserer Ansicht nach die Doppelbödigkeit des Werks, wenn er schreibt: "The whole tragedy of Brand is that pursuit of the ideal is both necessary and fruitless. The call is absolute; so are the barriers. ... Brand refuses to compromise, but, in spite of this, he is, by his inheritance, compromised." Drama from Ibsen to Brecht, London 1968, 35ff.

der Einseitigkeit und seinem Drama insgesamt der der "theatricality" (506, 509) gemacht. Schließlich gibt Moses, der Huneke's Ibsenessay in Iconoclasts offensichtlich ohne Gewinn gelesen hat (117, 130, 294, 328, 430, 481), wie zu erwarten war, den frühen Werken bis PG dank ihrer "large humanity" mehr Überlebenschancen als dem Rest der Dramen, die ihm lediglich auf Grund ihrer Technik interessant erscheinen. (5)¹⁹² In seinem Dramatist bekräftigt Moses drei Jahre nach Erscheinen seines Ibsenbuchs in einer Attacke auf das naturalistische Drama ("Life is not one continuous shady past") seine Ablehnung der Thematik dieses Dramentyps und zitiert Ibsens Leben und Spätwerk als Kronzeugen für seine Ansicht von der Notwendigkeit einer frohgesinnteren Themenwahl: "Everyone will grant that even Ibsen toward the close of his career, came to see wherein he had robbed himself of the sweetness of life by the persistent dwelling upon the canker-worm." (8)

6. Von Moses' Ibsen (1908) zu dem Hellers (1912)

Im Vergleich zu 1907 sind Zahl und Niveau der kritischen Artikel des Jahres 1908 weniger zahlreich und interessant und von überwiegend konservativer Natur.

Zwei ablehnende Reaktionen auf das von Mrs. Fiske auf die Bühne

192 Der Rezensent der unversöhnlichen Nation stimmt Moses' "common sense" zu, will aber auch noch das Lob, das der Kritiker einigen wenigen Werken zollt, unter Hinweis auf Ibsens Einseitigkeit abgeschwächt wissen. "Drama", N LXXXVII, Dec. 17, 1908, 609f. Erstaunlicherweise lobt Mencken das Buch Moses' als ein "book of facts" mit "sound criticism", wobei er besonders die eingearbeitete Sekundärliteratur und die abschließende Bibliographie schätzt. "The Literary Clinic", SS XXII, March 1909, 153-9. G.I. Colbron betont zu Recht, daß Moses sich mit diesem Werk nicht als origineller Kritiker erwiesen habe, lobt aber dafür seinen Fleiß. Als sein Hauptverdienst bezeichnet sie die Behandlung Ibsens als Mensch seiner Zeit, ihrer Ideen und als Norweger, nicht als isoliertes Genie. NAR CLXXXIX, April 1909, 621-3. Dazu eine Bemerkung: trotz der von Moses im einleitenden Kapitel geäußerten Absicht von der Einbeziehung von "the conditions, both social and temperamental, which preceded their [i.e. the plays'] composition" (1), macht er nach Abschluß seines vorwiegend auf Jaeger basierenden biographischen Teils davon so gut wie keinen Gebrauch.

des Lyric Theatre gebrachten R¹⁹³ liegen vor, wobei die jeweils angegebenen Begründungen nicht identisch sind. Während das Munsey's das Werk wegen seiner politischen Komponente als für Amerika uninteressant erklärt, sieht Hamilton, dem von 1907-1909 die Theaterkritik des Forum und von 1910-1918 die des Bookman unterstand (AAB, 308), trotz eines generellen Hinweises auf die technische Meisterschaft, wie andere Kritiker vor ihm, in Rebeccas Enthüllung ihrer wahren Motive am Ende des dritten Akts einen entscheidenden Konstruktionsfehler. Schließlich nimmt Hamilton das Stück zum Anlaß, seine Forderung nach einem "fresh and wholesome" Drama vorzubringen und setzt einen romantisierten Shakespeare als Ideal. In einem weiteren Rückgriff auf einen häufig mit Ibsen in Verbindung gebrachten Klassiker stellt er Oedipus Rex auf Grund des erhabeneren Tons über die G. Schließlich reitet der Kritiker eine Attacke auf alle "morbid-minded specialists in fabricated woe", die lediglich die Schattenseiten des Lebens darstellten und ihn glauben machen wollten, dies sei die ganze Wahrheit. ("The Stage", Mun XXXVIII, March 1908, 318; "The Tone of Mid-Season", F XXXIX, April 1908, 503-18)

A. Henderson ist im Atlantic wie Matthews, der in der Septembernummer der selben Zeitschrift einmal mehr Ibsen in seiner Relevanz auf Norwegen beschränkt sehen möchte, der selbstbewußten Auffassung, daß Ibsen als "champion of individual emancipation" für Amerika zu spät kam und nur offene Türen einrannte. So erklärt er auch die Tatsache, daß die gegenwärtigen Studien in Amerika Ibsens Drama und weniger seiner Rolle als Politiker und Philosoph gewidmet seien. ("The Ibsen Harvest", Atl CII, Aug. 1908, 258-62; "The Playwright and the Playgoers", Atl CII, Sept. 1908, 421-6)

Diesen die Rezeption wenig fördernden Artikeln stehen zwei freundliche gegenüber. Der Sozialist W. Mailly bricht eine Lanze für Ibsen und die universelle Gültigkeit seiner Charaktere. Der Vorwurf der Provinzialität fällt seiner Meinung nach auf diejenigen zurück, die ihn vorbringen - ein Argument, das

193 Die acht Abende mit derselben Schauspielerinnen Ende März 1904 waren ohne uns zugängliches kritisches Echo geblieben.

an Howells' vom Mai 1906 erinnert. Schließlich hebt Mailly die optimistische Komponente bei Ibsen hervor, die bewirke, daß "minds refreshed and consciences quickened" würden. ("The Notable Plays of a Season", A XL, July 1908, 20-5)

Für Louis W. Flaccus schließlich ist Ibsen der realistische, das Leben mit seinen Problemen scharf nachzeichnende Meister des "problem play." Dabei nennt Flaccus vier recht vage Charakteristika, die ein "Problemstück" ausmachen: "a sense that life is real and that art ought to be vital, a sense that life is complex, a demand for some sort of unity, and a leaning towards the problematic." ("Some Moral Aspects of the Problem Play", Atl CII, Nov. 1908, 638-46)

Die Ernte des Jahres 1909 ist rein umfangmäßig schwächer, von den zwei Vorworten Menckens, in denen ein schüchterner Versuch einer Einordnung Ibsens in die Geschichte des Dramas gewagt wird, und von Hunekers Ibsenessay in Egoists, der vieles bereits Gesagte wiederholt, abgesehen, auch vom Inhalt her nicht weiterführender, als die des vorausgegangenen Jahres.

Percy MacKaye, auf dessen "nationales" Engagement im Bereich der Theaterstruktur bereits kurz eingegangen wurde, erweist sich in seinem Playhouse bei aller Anerkennung der Leistung Ibsens auch im Bereich des Dramas als "Nationalist":

let us not be first moved to acquiescence by the profound art, the human daring, and the honorable achievement of the great Norwegian, but let us first ask ourselves, What is his message? Is it for us? And is it for all of us as a people? (99)

Die Fragen werden aus drei Gründen verneint: einmal ist Ibsens Diagnose nur für die "corroded society" (100) und die degenerierten Völker Europas gültig - ein Argument, das schon oft unausgesprochen hinter dem Vorwurf der Provinzialität Ibsens stand. Die Diagnose wurde zum ändern ermöglicht durch die Überbevölkerung Europas und den seiner Meinung nach daraus resultierenden weit verbreiteten Pessimismus. Schließlich ist das Drama Ibsens Bestandteil eines elitären "segregated drama", das der MacKayschen Konzeption eines "Drama of Democracy" (103) zuwiderläuft.

H.L. Mencken, der seinen 1909 edierten und mit Holger A. Koppel, dem dänischen Konsul in Baltimore, bewerkstelligten Übersetzungen von NP und KE¹⁹⁴ jeweils eine Einleitung voranstellt, betont in einem historischen Abriß zum erstgenannten Werk Ibsens Bruch mit dem romantischen Drama und, speziell für angelsächsische Verhältnisse, mit einer "namby pamby sentimentality" (X), ist jedoch scharfsinnig genug, Restbestände konventioneller Gestaltung wie Monolog, confidante und Verstöße gegen die vraisemblance zu erkennen. Den oft erhobenen Vorwurf der Inkonsequenz des Charakters von Nora sucht Mencken zu entkräften mit dem Hinweis auf Noras Zweifel, ihre Enttäuschung über die Reaktion Helmers auf ihren Versuch, seine Existenz zu retten, und unter Berufung auf die Autorität W. Archers. Mit seiner negativen Beurteilung der Spät Dramen Ibsens schließt sich Mencken an die vorherrschende Meinung innerhalb der amerikanischen Kritik an. Er ist skeptisch, was die Zukunft von KE und JGB in Amerika angeht. KE verweist er letztlich wegen mangelnder dramatischer Bewegung und eines ermüdenden Dialogs in ein "psychological laboratory" (XVII) und, an anderer Stelle weniger polemisch, ins Studierzimmer (womit er mit der Nation vom 16.5.1907, 460, einig geht), obwohl er das Thema für gewichtig, die Charakterisierung vor allem Ritas und Allmers' für prägnant und die Aussage mit der konservativen Vokabel für "sound" (XXI) erachtet. Die Rolle Aastas und ihre besondere Beziehung zu Allmers erkennt Mencken nicht: "... a mere instrument of fate" (XIV) -die Verbreitung von Freuds Ideen in den USA steckte noch in den Anfängen¹⁹⁵ -

194 W. Manchester, 55f., weist auf den Mißerfolg dieser Ausgabe hin. Die Übersetzung von HG verblieb somit in Manuskriptform.

195 Freuds Besuch der Clark-Universität in Worcester, Mass., zu den Feierlichkeiten ihres 25-jährigen Bestehens, sein Zusammentreffen u.a. mit seinem späteren eifrigen Übersetzer A.A. Brill im Herbst des Jahres 1909, und der Abdruck seiner dort gehaltenen Vorlesungen (wie die von Jung, Stern, E. Jones und Ferenczi) in der Aprilnummer des Jahres 1910 des American Journal of Psychology schufen die Voraussetzung für ein breiteres Publikum in den USA. F.J. Hoffman, Freudianism and the Literary Mind, Baton Rouge, La., 1957, 47f. Nach W.D. Sievers, 28-50, begannen im Jahre 1909 Brills Übersetzungen von Freud mit den Selected Papers on Hysteria; 1910 folgten die umstrittenen Three Contributions to the Theory of Sex. Sievers verweist auf die vor Freuds Einfluß erschienene Studie von M. Prince, The Dissociation of a Personality, 1906, die auf den Franzosen J.M. Charcot und

wohl aber die Ironie, die darin liegt, daß gerade sie Allmers die Augen öffnet.

Hunekers Ibsenessay in seinen Egoists. A Book of Supermen (New York 1909, 317-49) wurde in die von Mencken edierten Essays by James Huneker (New York 1929, 302-26) aufgenommen und wird im folgenden danach zitiert. Im Vergleich zu seiner 1905 in Iconoclasts erschienenen Abhandlung zu Ibsen bringt dieser Essay wenig Neues. Huneker gibt sich weiter als Apologet; er betont erneut die Komplexität Ibsens, die es Eiferern einer jeglichen Richtung möglich machte, ihn für sich zu usurpieren. Er stellt wieder die in jedem Drama existente "unmistakable message of hope" (305) heraus, verteidigt Ibsens Kunst der Psychologie gegen den Vorwurf der Nähe zur Abstraktion und weist auf dessen in Amerika ebenfalls noch kaum verstandenen Humor bzw. Ironie hin. Während er in "Ibsen the Individualist" den Norweger einen Propheten nannte und insgesamt seinen Individualismus bejahte, will er ihn hier nur als Dramatiker und nicht als Propheten oder Reformers sehen und findet jetzt Ibsens Konzeption des Individualismus naiv und antiquiert, obwohl er trotz einer gewissen Distanz gerade Ibsens Forderung nach Erfüllung der Rechte des Individuums und "a strong sense of moral responsibility" (305) als Konstanten im Werk des Dramatikers und als Bollwerk gegen "the herd instinct of a depressing socialism" (325) sieht. Zu den einzelnen Werken hat Huneker wenig Neues und wenig Definitives zu sagen. Auch er empfindet BS als das verwirrendste Drama Ibsens, gefolgt von der W. Im Gegensatz zu vielen Kritikerkollegen betont er die meisterhafte Technik in R. Insgesamt bleibt Huneker seiner im Steeplejack (New York 1922, 214) geäußerten Maxime treu: "I prefer to suggest rather than to explain."

In einem ebenso pretenziös wie wirr geschriebenen Artikel versucht Professor Tollet B. Thompson die auch von ihm inzwischen

195 (Fts.) P. Janet basiert. Die Theorien der Franzosen liefen in Amerika unter dem Sammelbegriff "the new psychology." Auf die vor 1910 erschienenen Dramen amerikanischer Dramatiker, die von der "neuen Psychologie" des Unterbewußten beeinflusst waren, weist Sievers ebenfalls hin, geht dabei jedoch in seinen Zugeständnissen an die Psychologie manchmal etwas zu weit. Ein neueres, auf wesentlich mehr Material basierendes und trotz der oben genannten Autoren besonders für die Zeit vor 1909 unentbehrliches Werk ist das N.G. Hales, Jr.

rezipierte zentrale Idee Ibsens von der Freiheit des Individuums kurz an den gesellschaftskritischen Dramen zu illustrieren. Seine Behauptung, Ibsen bewege sich mit Vorliebe im Bereich der Allegorie, wird durch nichts gestützt und weitgehend dadurch entwertet, daß er Allegorie und Symbol nicht auseinanderhalten kann. Als gemäßigter Konservativer entpuppt sich Thompson schließlich durch den wiederholt unternommenen Versuch, den Grad von möglichem Optimismus in der Aussage des Werkes zu bestimmen, wobei er zu dem Schluß kommt, alle Dramen außer der W seien erfreulich optimistisch. Seine im Titel angegebene Behandlung von WTE erschöpft sich in einer ausgedehnten Inhaltsangabe und der Versicherung, daß es auch hier um "individual freedom" ginge, enthält jedoch auch kein abwertendes Urteil. ("Ibsen's 'When We Dead Awake'", P-L, May - June 1909, 201-17) Einen weiteren Artikel zweifelhaften Niveaus von Akademikerhand finden wir in der Sewanee Review. William S. Bishop von der University of the South macht seinem Namen alle Ehre in einem Beitrag, den wir eher im Chautauquan erwartet hätten, und in dem er PG - schon diese Wahl verrät ihn - nicht als Kunstwerk, sondern als moralisches Traktat behandelt. Er entnimmt dem Werk, daß der Mensch eine Führung benötige, aber nicht durch eine schwache Frau oder die anarchische Philosophie eines Ibsen, sondern allein durch "the life and character of the Divine Galilean." ("Ibsen's 'Peer Gynt' - A Philosophy of Life", SR XVII, Oct. 1909, 475-87)

Die Zunahme der Artikel im Jahre 1910 ist vor allem auf die im März und April stattfindenden Aufführungen von Akt IV des B, von SG und KE zurückzuführen. Dabei gab SG Anlaß zur Wiederaufnahme der Diskussion über Ibsens Provinzialität (lies: Gültigkeit für die USA) und bereitete KE in Aussage und Technik große Schwierigkeiten.

F.M. Colby mokiert sich wenig professoral, historisch oder neuenglisch im vierten der elf in Constrained Attitudes (New York 1910) enthaltenen Aufsätze, "The Humdrum of Revolt", 57-86, über die Kritiker und Zuschauer, denen HG, die sich der Autor zweimal im Theater angesehen hatte, aus moralischen Gründen suspekt erschien, wendet sich gegen den Zwang, eine "lesson" entdecken zu müssen und gegen eifrige Symbolsucher: "The lesson in it for me

is that there is no lesson, and the pleasure of it is merely that of intimacy with a fellow-mortal." (70)

Der uns bereits bekannte W.P. Eaton stellt in seinem Sammelband Theatre mit Betroffenheit die Anwendbarkeit der in SG geschilderten Zustände und Verhaltensweisen auf die USA fest, obwohl auch er, wie Huneker u.a., vom Schluß nicht überzeugt ist. (162-8) Die Nation vom 31.3. empfindet die Thematik von SG bereits als veraltet, zumal sie einen aktualisierenden Bezug zu amerikanischen Verhältnissen für ausgeschlossen hält und die Funktion des Ibsendialogs noch immer nicht verstanden hat. Dagegen wird dem Werk mehr "ordinary human feeling" als sonst bei Ibsen feststellbar zugestanden. Wie sehr die Nation in ihrem Eifer, sich und ihre Leser von dem Norweger zu distanzieren, sich an Gleichgesinnte anschließt, beweist ihre Rezension von B. Matthews' Study, in der sie ihre volle Übereinstimmung mit dessen Ansicht vom "essentially parochial spirit of [Ibsen's] social plays" betont. ("The Drama", N XC, March 31, 1910, 324f.; "Drama", N XC, April 1, 1910, 382f.) Wie eine Antwort auf die Nation-Artikel liest sich die Apologie Hamiltons, der das Werk als "both cosmopolitan and human in its content and intention" bezeichnet. ("European Dramatists on the American Stage", V XXXI, June 1910, 410-21)

Eatons Kommentar im obengenannten Werk zu KE, das ihn mit dem Spiel der Nasimowa in der Figur der Rita fesselte - er spricht von ihrer Kunst als einer Demonstration von "superlative fineness" (169) - ist ein Versuch, die offensichtlich negative Reaktion eines Teils des Publikums zu erklären mit dem Hinweis auf die psychologische Subtilität des Werks und den Mangel an "action", die das Publikum von einem Drama glaube erwarten zu dürfen. Er verteidigt Thematik und Aussage des KE auch gegen den Vorwurf der Dekadenz und stellt es dar als "full of profound human significance" und als "beautiful with hope and sweet with a large sanity" (171), ohne offensichtlich die beunruhigenden Bedeutungsschichten erkannt zu haben. An anderer Stelle sieht Eaton Ibsen als Lehrmeister für seine Dramatikerkollegen vorwiegend in zwei Bereichen: in der perfektionierten Technik und in der kompromißlosen Wahrheitsfindung. (199) Auch Hamilton erwähnt das Unverständnis des New Yorker Publikums und wirbt für den psychologisch fein gestalteten KE. Er schreibt von einer

"supreme representation of the subtle degrees by which human beings may mount from their desires and their loves." ("Euro-pean Dramatists on the American Stage", B XXXI, June 1910, 410-21) Dagegen sieht die Nation in dem Werk ein "disagreeable play" und rät der Nasimowa, sich an wirklich großen Rollen zu versuchen. ("Drama", N XC, April 21, 1910, 410f.) Matthew White (1857-1940), der seit 1889 Herausgeber des Argosy war, und dem die Sparte der Theaterkritik im Munsey's 28 Jahre lang unterstand (AAB, 819), ist dem Werk gegenüber ziemlich hilflos, so daß er lediglich feststellen kann, es sei "perhaps the weirdest and most obscure of all of Ibsen dramas." ("The Stage", Mun XLIII, June 1910, 412-5)

Die Reaktion auf den im New Theatre gebotenen vierten Akt von B war dagegen einhellig ablehnend, was nicht zuletzt auf das Konto von Inszenierung und Schauspielern ging. G.J. Nathan äußert sich im Smart Set enttäuscht und belustigt über Annie Russell in der Rolle der Agnes; M. White stört ihre Larmoyanz so sehr, daß er allen Ernstes eine Zensur vorschlug, die Müttern, die ebenfalls ein Kind verloren hatten, ein Schauspiel ähnlicher Art ersparen sollte; Hamilton schließlich erwähnt im oben zitierten Artikel ebenfalls die miserable schauspielerische Leistung, die dem "größten modernen Dramatiker" gegenüber unfair sei. ("The Moral of the Drama Ladies", SS XXXI, May 1910, 145-52; "The Stage", Mun XLIII, May 1910, 291f.)

Die gemäßigten Konservativen bekommen Unterstützung durch keinen geringeren als Björnson, dessen bereits 1896 im Forum erschienene Artikel über die moderne norwegische Literatur nach seinem Tode wieder abgedruckt werden. Björnson macht die für eine Reihe von um Aufgeschlossenheit bemühten Konservativen wie Matthews typische Unterscheidung in seiner freundlichen Beurteilung von Technik, Dialogführung, "passion and art" Ibsens und in seiner Ablehnung von Ibsens Ideen und Aussage ("understanding of life"), die zur Anarchie innerhalb der Jugend geführt habe. ("Modern Norwegian Literature", F XLIII, April 1910, 360-70)

Daß Eatons kritischer Standpunkt Ibsen gegenüber nicht von

Schwankungen frei war,¹⁹⁶ zeigte schon die Art seiner Würdigung von KE. Dieser Eindruck verdichtet sich nach Berücksichtigung seines im Scribner's erschienenen Artikels, in dem er die Technik Ibsens in Verbindung mit dem Fortschritt hin zu einer psychologisch vertretbaren Übereinstimmung von "incident and character" lobt, Ibsen aber mitverantwortlich macht für die Tendenz des zeitgenössischen Dramas, Poesie ("inner gleam of charm and beauty") und "große" Charaktere über Bord zu werfen. Aus Ibsens Werk gesteht er nur Brand und Peer Gynt das Prädikat "great" zu; dagegen erscheint seine Geringschätzung für die Figur Hedda Gablers weniger von der Bühnenrolle als von der Thematik des Werks bestimmt. ("Great Acting and the Modern Drama", S XLVII, Febr. 1910, 209-12)

Neben Colby und Hamilton verbleibt für das Jahr 1910 nur noch der eindeutig zustimmende kritische Beitrag A. Hendersons zu vermerken. In einer Besprechung der von Elias und Koht in Berlin edierten Nachgelassenen Schriften Ibsens, die ein Jahr später den zweiten Teil seines Ibsenessays in Interpreters of Life and the Modern Spirit ausmachen sollten, betont Henderson die notwendige Interdependenz von Psychologie der Charaktere und der Technik bei Ibsen, die seine Dramen "so supremely great" mache. Er zollt der selektiven Ökonomie der Mittel und der Stringenz dieser Werke hohes Lob, ohne deshalb ihren Ideengehalt entwerten zu wollen. ("How Ibsen Made His Plays", B XXXI, July 1910, 492-7)

Von zwei Kommentaren zu FM, das von den Chicagoer Drama Players unter Donald Robertson im Lyric Theatre ab 6.11.1911 in der New Yorker Uraufführung gegeben wurde, abgesehen, befassen sich die kritischen Äußerungen des Jahres 1911 in wohlwollender Intention

¹⁹⁶ Eatons Platz im gemäßigten konservativen Lager wird mit seinem Ende 1913 im Century erschienenen Artikel noch deutlicher. Dort vertritt er die Ansicht, daß Ibsens Technik wohl auch in Zukunft anerkannt werden dürfte, daß diese Dramen ansonsten jedoch sehr an Interesse verlören, da sie eher "local rather than universal" seien - er distanziert sich folglich, wieder ohne es selbst klar auszusprechen, von Stoff und Thematik der Ibsendramen. "The Man of Letters and the New Art of the Theater", C LXV, Dec. 1913, 284-9. An anderer Stelle, in seinen 1916 publizierten aus bereits früher in der Tagespresse erschienenen Artikeln bestehenden Plays, die auf eine Anregung von B.H. Clark zurückgehen, wird Ibsen immerhin von Eaton als "greatest single factor" (312) für die Entstehung des modernen Dramas angeführt.

mit Ibsens Gesamtwerk und einer kritischen Bestandsaufnahme der bisherigen Rezeption in den USA, ohne jedoch ihrerseits wesentliche Fortschritte im Verständnis zu bringen.

A. Henderson von der Universität North Carolina stellt im ersten Teil seines Ibsenessays in Interpreters (London 1911, 159-242), der als Ganzes mit sachlich unerheblichen Erweiterungen in seinen European Dramatists (New York-London 1913, 75-199) wieder erscheint, mit Recht das Fehlen einer zufriedenstellenden Ibsenbiographie fest, so daß Leben und Werk des Norwegers noch immer nicht zusammen gesehen werden können. Als spezifisch amerikanischen Beitrag zur Ibsenkritik bezeichnet er die Behandlung der Ibsenschen Technik und, reichlich vage, all dessen, was Ibsens Kunst einzigartig mache. Dagegen seien die meisten amerikanischen Arbeiten von frappierender Ignoranz gewesen, was den historischen und philosophischen europäischen Hintergrund betreffe. Allerdings ist Hendersons Essay nicht dazu angetan, diese Lücke zu füllen, es sei denn, man überschätzte seine nach der jeweiligen Thematik ausgerichtete Behandlung der Dramen Ibsens erheblich.

Henderson billigt Ibsen keine große Wirkung in den USA zu mit dem inzwischen nicht mehr neuen Argument, daß Amerika selbst das Land der Individualisten sei und ihm eine eigene "klassische" Bühnentradition fehle. Erst mit A. Nasimowa, also nach dem Einsatz Mrs. Fiskes und Mary Shaws für Ibsen auf der Bühne, hätte das amerikanische Publikum dessen Stücke wirklich genossen. Etwas in die Nähe der Konservativen rückt der Kritiker mit der zur obigen Feststellung in scheinbarem Widerspruch stehenden Bemerkung, daß Amerika nicht von Ibsens pathologischen Studien profitieren könne, dagegen aber durchaus von seinem Eintreten für die Freiheit des Individuums, denn, so Henderson, "freedom of thought" habe in den USA nicht mit "license of conduct" (165) Schritt gehalten.

Seine chronologisch geordnete Behandlung der Dramen selber, deren Universalität und Ausdruck einer "morbid self-consciousness of modern life" (241) er betont, bringt im ganzen nichts wesentlich Neues; immerhin erkennt er aber scharfsinnig die Thematik von B als ein "ideal unattainable: it cannot survive the shock of reality." (201) Im Zusammenhang mit der vor März 1918 nicht

in englischer Sprache in New York aufgeführten W, die wie PG mit von der Problematik der "Kernlosigkeit, die dem modernen Individualismus seismmäßig zugrunde liegt",¹⁹⁷ lebt, widerspricht er dem häufig vorgebrachten Vorwurf des Pessimismus. FM bezeichnet Henderson als Ibsen heiterstes und reizendstes Stück, während er die drei letzten Dramen als Nachlassen von Ibsens Griff auf die dramatisch entscheidenden Bereiche des Lebens und als Hinwendung zu einer "moral contemplation" (236) interpretiert.

H.L. Mencken, der noch im selben Jahr in enger Anlehnung an Shaw Bestandteile des "'Sardoodledum'", wie melodramatische Effekte und Unlogik, bei Ibsen feststellt,¹⁹⁸ bezeichnet im Gegensatz zu Henderson Ibsens Wirkung auf Kritiker und Dramatiker als "earthquake", das plötzlich sogar zum Denken auf der Bühne veranlaßt habe. ("The Revival of the Printed Play", SS XXXIII, Febr. 1911, 163-8; "Brieux and Others", SS XXXIV, Oct. 1911, 151-8)

Als dritter Kritiker, der ein vorläufiges Fazit der Rezeption Ibsens in den USA zieht, nähert sich Björkman der Ansicht Hendersons, wenn er die Ibsenrezeption zunächst als noch immer unbefriedigend bezeichnet und hinweist auf die auch in den USA erfolgten Anerkennung von Ibsens formalen Erneuerungen. Dagegen würde seine "social and moral attitude" noch immer mißverstanden und bilde, mit dem Vorwurf des gewollt Obscuren, den Ibsenmythos, den Björkman versucht zu entmystifizieren. Er verweist dabei in seiner etwas naiven Fortschrittsgläubigkeit vage auf die Entwicklung der Evolutionslehre und der Psychologie,

197 G. Lukács, Der russische Realismus in der Weltliteratur, Berlin 1952, 307.

198 In seinen "Reflections on the Drama", enthalten in seinen Prejudices. Third Series, New York 1922, 299-309, wird betont, daß das sogenannte "'drama of ideas'", auch das Ibsens, kraft der auf unmittelbare Verständlichkeit ausgerichteten Gesetze des Dramas eher "'drama of platitudes'" genannt zu werden verdient. Er spricht Ibsen auch die von der Kritik oft zitierte und mißverständene philosophische Komponente ab. Mencken mokiert sich über die Kommentare der Kritiker, die Ibsens Zuwendung zum "Mystizismus", wie er es nennt, immer noch nicht begriffen haben und sich auf die Suche nach einer "thesis", z.B. in WTE begeben. In einem Brief vom 29.11.1947 an James T. Farrell gibt Mencken zu, daß Ibsen ihn früher fasziniert habe, er ihn aber in den letzten Jahren "rather a bore" finde. G.J. Forgue, ed., Letters of H.L. Mencken, New York 1961, 502.

die Ibsen intuitiv und mit vielen Aspekten ihrer Komplexität vorweggenommen und ausgedrückt habe: "The main cause of Ibsen's supposed obscurity lies then, ... in his intuitive realization of an evolutionary trend from mere preservation to increasing perfection as life's more essential purpose." Björkman schließt mit dem lakonischen Hinweis: "To know Ibsen better, we must know life itself better. That is all." ("The Ibsen Myth", F XLV, May 1911, 565-83)

Wie eine Illustration zu Henderson und Björkman erscheint Moses' Unterscheidung der für den amerikanischen Dramatiker akzeptablen und sogar exemplarischen Technik Ibsens und der als zu negativ und einseitig bezeichneten, abzulehnenden Weltanschauung und Ideen. (Dramatist, 2-10; 219-23) Der für sein gutes, wenn auch auf kommerzieller Basis arbeitendes Repertoiretheater bekannte Daniel Frohman veröffentlicht bereits 29 Jahre vor seinem Tode seine Memories of a Manager (New York 1911), in denen er Ibsen gerecht zu werden versucht, aber trotz des Zugeständnisses in Form eines Lobes für Ibsens meisterhafte Technik, sich als Geschäftsmann und Konservativer erweist. Stein des Anstoßes ist wieder die Thematik: "his subjects are usually unpleasant." (158) Er wirft Ibsen vor, zu moralisieren, anstatt "ennoblement or improvement" für ein Publikum zu bieten, wie ein "wholesome play" (159) dies tun müsse.

Die das Jahr 1912 beherrschende kritische Publikation zu Ibsen ist Otto Hellers Henrik Ibsen. Der Kritiker und Germanist, den wir schon von seinem Ibsenartikel vom Juli 1889 her kennen, stellt die "social or problem plays" (VII) und Ibsens Ideen als Beitrag zur zeitgenössischen Kultur (59) in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen aus der Überzeugung heraus, daß diese Stücke ihn und seine Zeit näher beträfen, als die vor 1877 datierten. In seiner Einleitung übt der gebürtige Sachse Heller ähnlich wie der deutschgebürtige L. Lewisohn¹⁹⁹ heftige Kritik an dem seiner Meinung nach der amerikanischen Demokratie eigenen Zwang zum Konformismus, auch geistiger Art, der für die Rückständigkeit in vielen Bereichen des

199 Vgl. L. Lewisohn, The Spirit of Modern German Literature, New York 1916, 3, und, mit unterschiedlichem Kontext, das Kapitel "The American Finds Refuge" seiner Autobiographie Up Stream.

künstlerischen und geistigen Lebens verantwortlich sei. (XV)

Er sieht drei Phasen in Ibsens ethischer Entwicklung, die sich in seinem Drama niederschlagen:

He began with a general attack all along the line ... all social organization should be broken up. The second stage was devoted to the enthronement of the Individual, ... In his final phase ... Ibsen sets his hope on the socialization of the developed individual. (117)

Die letztgenannte Stufe führt zu einer von Heller bejahten "loftier form of aristocracy." (226)²⁰⁰ In seinem Artikel im Poet-Lore vom Juli 1889 hatte er Ibsen noch in die Nähe eines anarchistischen Revolutionärs gestellt.

Heller, der Ibsens didaktisches Anliegen durchaus nicht ignorieren will, bezeichnet ihn, und damit erinnert er an Huneker, seiner Methode nach als Realisten, in seiner Zielsetzung aber als Optimisten, Idealisten, ja fast als Visionär. Bei seinem im wesentlichen chronologisch ausgerichteten Vorgehen enthält sich Heller allzu langatmiger Inhaltsangaben und legt den Akzent auf kritische Untersuchungen von Technik und Charakterzeichnung; teilweise werden Themen und Motive in verschiedenen Werken zurückverfolgt (z.B. 142, 210f.). Hellers Buch zeichnet sich ferner durch den Versuch aus, bereits vorliegende Werke, die Aufschluß über Quellen, Genese der Dramen und biographische Hinweise liefern können, auszuwerten, wobei er dem von Henderson in Interpreters geforderten Ideal näherkommt als jener. Er stützt sich vor allem auf die von Archer besorgten Einleitungen zu den zwölfbändigen Collected Works (New Yorker Ausgabe, 1908-11), auf die von J.N. Laurvik und M. Morison 1905 übersetzte Briefausgabe, auf Ibsen's Speeches and New Letters (Boston 1911), die von Arne Kildal übertragen wurden, und auf die deutsche, von J. Elias und P. Schlenther besorgte und von G. Brandes eingeleitete Gesamtausgabe der Werke Ibsens (10 Bde., Berlin 1898-1904).

Im Zusammenhang mit SC stellt Heller fest, daß Ibsen die physiologische Phase des Naturalismus übersprungen und gleich mit der

²⁰⁰ Zu einer scharfen Auseinandersetzung mit Ibsens aristokratischer Einstellung, seinem Individualismus und seiner letztlich apolitischen Haltung vgl. den zwischen 1906 und 1908 entstandenen Ibsenessay des frühmarxistischen Kritikers G.W. Plechanow, in: Kunst und Literatur, Berlin 1955, 875ff.

psychologisierenden begonnen habe, womit er seinen Zeitgenossen weit vorausgewesen sei. Zur amerikanischen Kritik zu NP bemerkt er, die ganze Kontroverse sei im Grunde dem Mißverständnis entwachsen, einen konkreten Fall als Attacke auf die gesamte Institution der Ehe zu sehen. Im übrigen ist Heller im Gegensatz zu seinen selbstbewußten amerikanischen Kollegen recht skeptisch, was eine wirkliche Prüfung der Situation der Frau auch in den USA ergeben würde. Bei seiner Besprechung der von ihm als Meisterwerk bezeichneten G, bei denen er in seinem Poet-Lore-Artikel von 1889 die fehlende "poetic justice" bemängelt hatte, verteidigt Heller Ibsens Dramen gegen Vorwürfe von Lüsternheit und Häßlichkeit mit dem in aktuelles Vokabular gefaßten Hinweis, daß Ibsen kein "'muck-raker'", sondern ein Wahrheitssucher sei. (168) Eher belustigend als informativ wirkt jedoch in diesem Kontext sein gutgemeinter Rat: "it must not be forgotten that statistically it has been demonstrated that the Norwegians are strongly predisposed to mental disorders." (170) Die in der Kritik verbreitete Reduzierung von Ibsens Charakteren zu Abstraktionen und Typen weist Heller zurück. (184) Seine Interpretation des Symbols der Wildente erscheint schlüssig und ist in dieser Form die bisher vollkommenste Deutung:

To me the duck is not the incarnation of any other ideas than those conveyed without it, by the characters in action. ... the wounded duck serves as a heraldic animal, so to speak, for the conscious or unconscious misery of this battered company of left-behinds... (221)

Die dritte und letzte Gruppe der Ibsenschen Werke, die Heller mit FM ansetzt, erscheint ihm, was den intellektuellen Gehalt und die lyrische, symbolistisch-suggestive Komponente betrifft, dem früheren Werk überlegen; dagegen werden Ibsens Charakterisierung und sein Dialog und damit die Bühnenwirksamkeit schwächer, was Heller zu einer geringeren Wertschätzung im Vergleich zu der zuvor behandelten Gruppe bewegt. Während sein Bemühen um Aufhellung des für ihn unter der ungelösten Spannung des Realen und des Transzendentalen leidenden BS durch die Biographie Ibsens mit dem Hinweis auf dessen Briefe an Emilie Bardach und ihrer Inspiration für die Figur Hildas akzeptiert werden

kann,²⁰¹ erscheint folgende an W. Archer erinnernde²⁰² Parallele mehr als riskant: "Indubitably the churches which Solness built ... represent the early romantic plays; the 'homes for human beings' stand for his social dramas, ..." (284) Vielleicht kommt Heller eben durch sein Geständnis, daß ihm für JGB keine autobiographischen Quellen bekannt sind, zu seinem äußerst positiven Urteil, das es nach Prüfung der Struktur und der Charaktere aus den Spät Dramen Ibsens heraus- und in die vorderste Reihe des modernen Dramas überhaupt hineinhebt. (298, 305)

Die Reaktion auf Hellers Buch ist einhellig freundlich, was seine eigene Leistung angeht, aber doch nicht so heftig, daß Grundpositionen der Kritik Ibsen gegenüber völlig geräumt werden. So billigt der ausführliche Kommentar der Nation Heller zu, ein "scholarly, sane and rigorous book" in den ihm selbst gesetzten Grenzen geschrieben zu haben. Sie beklagt, was zu erwarten war, die zu knappe Berücksichtigung der frühen Dramen und, für uns interessanter, das Fehlen von "sympath[y]" und "taste." Heller selber wird eine geistige Verwandtschaft mit Ibsen zugeschrieben:

Eagerly observant and keenly critical of life, strongly radical but with a judgement less radical than his temper, idealist in the final reckoning but diverging toward idealism only at the end of a long pilgrimage in which cynicism has been his comrade and his guide, ...

Mit Genugtuung stellt die Nation fest, daß selbst enthusiastische Kommentatoren in Ibsens Werk nur Kritik festzustellen vermögen - eine abgeschwächte Version des noch im Mai unversöhnlich festgehaltenen "narrow, bitter pessimism of Ibsen." Der Kritiker geht auch mit Heller, dessen Stil und Syntax er genüsslich deutschen Einfluß nachsagt, in seiner hohen Einschätzung der Gestaltung Frau Alving in den G keineswegs einig. ("Drama", N XCIV, May 2, 1912, 445f.; "Drama and Music", N XCV, Aug. 22, 1912, 174f.)

Die Reaktion des einflußreichen H. Mabie im Outlook, dem früheren baptistischen Christian Union (HAM III, 422ff.), dessen

201 Vgl. C. Stuyver, 458f.

202 Vgl. M. Meyer, 698.

Mitherausgeber er seit 1884 war (DAB XI, 540f.), ist zwiespältig. Einerseits erkennt er die Solidität Hellers - bei Mabie heißt er ein halbes Dutzend Mal Hiller - und sein Bemühen um Herausarbeiten von Zusammenhängen an. Andererseits dient ihm diese Rezension dazu, viele, bereits zu Klischees der Konservativen gewordene Vorstellungen zu Ibsen loszuwerden: "He has a marvelously keen eye for the diseases of society, but of its health he seemed to have no knowledge." "The defect of Ibsen's philosophy of life is the lack of love in it." Er gesteht Ibsen "the most powerful influence on the stage during the last generation" zu, bestreitet aber vehement seinen Rang als großer Dramatiker. Hellers verdächtig undemokratisches Credo und die Tatsache, daß er naturalisierter Amerikaner war, nützt Mabie noch deutlicher als der Rezensent der Nation zu Seitenhieben. ("The New Literature. A Monthly Review", O CI, Aug. 24, 1912, 917-20) Die dritte und zugängliche Rezension stammt von Mencken. Er lobt Hellers Buch als einen kritischen Beitrag zu Ibsen "that will probably hold its own for more than a year or two as the most sagacious and comprehensive study of Ibsen in English." Mencken akzeptiert auch Hellers These von den vorwiegend realistischen Dramen als der eigentlichen Leistung des Norwegers. Er schätzt die vorrangige Behandlung von Charakteren, Technik, und das Kriterium der Spielbarkeit und stellt ihn mit Phelps in die neue Generation der geistig offenen und mit gesundem Menschenverstand versehenen Collegeprofessoren, obwohl beide an Jahren so jung nun auch nicht mehr waren - Heller ist 1863, Phelps 1865 geboren. (AAB, 288, 582) ("Synge and Others", SS XXXVIII, Oct. 1912, 147-52)

Als Fortschritt im Zusammenhang mit der Besprechung der G kann die Tatsache gewertet werden, daß sowohl O.W. Firkins (1864-1932), der zu dieser Zeit schon an der Universität von Minnesota tätig war (AAB, 242), das Stück zusammen mit NP, aber unter Ausschluß von PG, im Atlantic in seine Liste von spielbarem "literary drama" aufnimmt, als auch W.P. Eaton das Werk als Typ des zu fördernden, intelligenten Stücks bezeichnet. ("Literature and the Stage", Atl CIX, April 1912, 477-83; "What is a Good Play?", AM LXXVI, Sept. 1912, 615-23)

Daß Ibsenförderer auch im Jahre 1912 noch als mittellose "dirty-collared Socialists and artist garret-dwellers" denunziert wer-

den können, erhellt aus dem Beitrag Ethel Syfords im New England Magazine. (Zit. nach H.F. May, 187)

7. Die Buchkritik der Jahre 1913/14

Wie die Kritik des Jahres 1912 fast völlig vom Buch Hellers beherrscht wurde, dominiert W. Winters nach dem Autor wohlvertrauten Schauspielerpersönlichkeiten strukturiertes, weitgehend aus Erinnerungen und bereits gedrucktem Material bestehendes und J.R. Towse gewidmetes zweibändiges Werk Wallet das Jahr 1913.

Winters konsequent eingehaltene Ablehnung fast des gesamten zeitgenössischen Dramas, des realistisch-naturalistischen im besonderen, würde ein Eingehen auf einzelne von ihm behandelte Ibsendramen unfruchtbar machen. So sollen im folgenden kurz seine wesentlichen Kriterien bzw. Argumente zu Wort kommen.

Im Zusammenhang mit Pineros The Second Mrs. Tanqueray fallen eine Reihe durch Pinero, Ibsen und Shaw verletzte Schlüsselbegriffe, die einen Großteil des positiven Zweigs seines kritischen, ethisch-ästhetischen Koordinatensystems darstellen: "refinement", "delicacy", "good taste", "good manners" (II, 433), die durch weitere, an anderer Stelle erwähnte Idealbegriffe für den Erwartungshorizont Winters im Bereich des Dramas ergänzt werden sollen: "poetry, beauty, and nobility" - alles "idealistische" Qualitäten, die Ibsen nach Winter zu verdrängen sucht durch "feculence, prolixity, depression, and disease." (II, 298)²⁰³

Ohne sich in seiner bis zur Allergie gesteigerten subjektiven Empfindlichkeit auf eine wirkliche Analyse der Technik in den Dramen Ibsens einzulassen, die auch einem Konservativen eine nuanciertere Beurteilung ermöglicht hätte, wendet er den Test

203 In seinen 1915 erschienenen Memories äußert sich Winter ähnlich. Er bezeichnet die "Ministry of Beauty" (417) als seine Lebensaufgabe und sieht in Ibsen die Symbolfigur für diejenigen Kräfte, die "derive satisfaction from the barren contemplation of depravities, and who like the assurance ... that human nature is utterly corrupt..." (497) Hunecker war schon im Frühjahr 1905 allergisch gegen Erinnerungen Winters. In einem Brief vom 29.3. an Eaton scherzt er etwas maliziös: "Pardon please Williewinterisms - I mean reminiscences and forecasts." J. Hunecker, ed., Letters, 38.

der Spielbarkeit, wie er sie versteht, an und kommt, nun nicht mehr auf Grund einer Berücksichtigung der Technik, sondern determiniert durch die Thematik, zu dem Ergebnis, daß Ibsens Werke langweilige didaktische Traktate mit pervertierter Moral, aber keine Dramen seien. (II, 565 u.ö.) Dagegen stuft Winter, den sein ehemaliger Assistent bei der New Yorker Tribune, Eaton, einen "curious blend of the Puritan and the sentimentalist" nannte,²⁰⁴ die vertraute Kunst Sardous höher ein. (II, 599) Nach Winter, der wie die Nation am deklamatorischen Schauspielertyp festhält,²⁰⁵ bieten Ibsens Dramen keine lohnenswerten Rollen. (II, 570 u.ö.) Ibsens Phantasie muß, wie seine Schöpfungen, Opfer einer Krankheit, einer "deseased fancy" sein (II, 568 u.ö.); Wesen wie Hedda Gabler ("insane cat" (II, 297)), von deren unangenehmen Zügen er nicht abstrahieren oder ihre psychologische Kausalität erfragen kann, verweist er von der Bühne und zusammen mit Ibsen und dessen "unquestionably ... disordered brain" (II, 604) nicht etwa ins Regal, sondern gleich in die Irrenanstalt. Ibsens Weltanschauung wird von Winter als unerträglich einseitig und pessimistisch empfunden (II, 591 u.ö.); seine Aussage ist für ihn obszön, unverständlich oder hinter einer Dunstwolke von "foggy symbolism" (II, 577 u.ö.), wie im Falle des BS verborgen - eine Ansicht, der C. Andrews in seinem Drama To-Day (Philadelphia-London 1913, 169ff.) zustimmt. Ein wichtiges Kriterium schließlich, das beiträgt, diese Ergebnisse zu zeitigen und die Trivialität von Stoff und plot in Ibsens Dramen beweisen hilft, ist mit Winters Zuflucht zum "common sense" (II, 301 u.ö.) gegeben.

Das Echo auf Waller war nicht groß. Die Nation als Bollwerk der "Idealisten" ist voll des Lobes über Winters Erinnerungen; sie unterstützt seine Attacke auf die "purveyors of the modern feverish and unclean drama." (N XCVII, Oct. 30, 1913, 417f.) Percy F. Bicknells Rezension im Chicagoer Dial ist dagegen nuancierter; er zeigt sich gegenüber Winters im Vorwort zum ersten Band geäußerten These von der Priorität der moralischen Kriterien

204 Vgl. C.E. Stephenson, 17, 57.

205 Zur Schauspielkunst im 19. Jahrhundert vgl. A.S. Downer, "Players and Painted Stage: Nineteenth Century Acting", PMLA LXI, 1946, 522-76. Ferner die Beiträge von Hamar, Hodge und Shaver in: K.R. Wallace, ed., History of Speech Education in America, New York 1954.

in seiner Kritik reserviert und bemängelt zu Recht die fehlende Einheit des größtenteils aus Notizen und ehemaligen Besprechungen in der Tagespresse zusammengesetzten Werks. ("Stage Memories of Sixty Years", D LV, Nov. 1, 1913, 350f.)²⁰⁶

Wie die beiden vorausgehenden Jahre wird die Ibsenkritik des Jahres 1914 weitgehend von einer Buchveröffentlichung, die sich insgesamt mit fast zwanzig Dramatikern befaßt, und den damit ausgelösten Reaktionen beherrscht.

Die in Litauen gebürtige Anarchistin Emma Goldman (1869-1940), die ihre Jugend in Königsberg und St. Petersburg verbrachte, mit siebzehn als Fabrikarbeiterin nach Rochester, New York, kam, und im Spätsommer 1889 in New York durch Johann Most, im August 1893 durch Max Baginski in Philadelphia, durch das Spiel Eleonora Duses, die sie 1895 in Wien sah, und durch eigene Lektüre zum modernen Drama fand,²⁰⁷ hielt ihren ersten, bereits mit ihrer Ideologie verschmolzenen Vortrag über das moderne Drama,

206 Aus Menckens Kommentar zu Winter, der mit großer Wahrscheinlichkeit auf dessen 1910 bei Moffat, Yard und Co. erschienene Biographie Richard Mansfields zurückgeht, soll als Kontrast eine längere Passage polemischer Natur zitiert werden: "Winter seems to me, indeed, to be the greatest living virtuoso of homilectic lachrymosity, an incomparable and almost superhuman toreador in virtue, a Parkhurst multiplied by Comstock, John D. Rockefeller, Jr., and Orison Swett Marden. I always think of him as writing upon a sort of extra sensitive litmus paper which breaks into scarlet, blushes every time he puts the name of Paula Tanqueray upon it. But from all his frenzy for chemical purity, with its unmistakable potentiality for badness, one must subtract the ancient Winter's exceedingly agreeable style, his coherent if elemental process of ratiocination and the hearty masculinity of his rages. He is, in brief, amusing as well as irritating." "The MacKaye Mystery", SS XXXII, Sept. 1910, 161-8. Der Kommentar Algernon Tassins zur Mansfield-Biographie und im besonderen zu Winters Bemerkungen über Mansfields Versuche, NP und PG auf die Bühne zu bringen, läßt eindeutige Ablehnung erkennen und stempelt Winter zum Ewig-Gestrigen: "... it provides an astonishing assemblage of the adjectives in use about Ibsen twenty years ago; and one must admit that it is with no feeble broom that Mr. Winter tries to sweep back the Atlantic Ocean." B XXXI, March 1910, 180-3.

207 Vgl. E. Goldman, Life, 216ff.; R. Drinnon, Rebel in Paradise, Chicago-London 1961, 31f., 65; EB X, 493.

insbesondere das Shaws, das sie als eine der ersten in den USA mit lobender Absicht publik machte,²⁰⁸ 1897 vor Bergleuten, hundert Meter unter Tage.²⁰⁹ Durch die stenographische Geschicklichkeit Paul Munters, eines eifrigen Zuhörers ihrer sechswöchigen Vortragsreihe in Berkeley, kam sie zu einem Manuskript, das dann zu ihrem Buch The Social Significance of the Modern Drama, das zwei Jahre nach ihrer Deportation nach Rußland erschien, führte. Daß Ibsen wie auch Hauptmann bei konservativen Gemütern in den USA häufig mit Anarchie assoziiert wurde, war u.a. eine Folge ihrer regen und von Skandalen begleiteten Aktivität. Äußerungen, wie die im Vorwort zur Significance, die dem Inhalt nach auch in ihren Vorträgen zum Ausdruck kamen, und die zugleich ihren Glauben an die unmittelbare gesellschaftliche Wirkung der Literatur erhellen, waren wenig geeignet, Öl auf das Wasser zu gießen:

Both radical and conservative have to learn that any mode of creative work, which with true perception portrays social wrongs earnestly and boldly, may be a greater menace to our social fabric and a more powerful inspiration than the wildest harangue of the soap-box orator. (5)²¹⁰

208 Arnold Daly brachte Candida erst 1903 auf die Bühne und führte Shaw damit endgültig zu einem breiten Erfolg in New York. Vgl. R. Drinnon, 156. Als überzogen muß Van Wyck Brooks Bemerkung bezeichnet werden, niemand hätte so viele junge Menschen im Westen der USA über die neue europäische Literatur informiert, wie Goldman. The Confident Years 1885-1915, London 1952, 217.

209 E. Goldman, Life, 493.

210 Im August 1907 verteidigt Goldman beim Anarchistenkongreß in Holland Stockmanns Individualismus im V. Vgl. R. Drinnon, 105f. Über den 1912 und 1913 in San Diego, Cal., brutal verteilten Versuch, in einer Atmosphäre des Arbeitskampfes über Ibsens V zu sprechen und über den 1915 mit ihrem Freund A. Berkman errungenen Erfolg vgl. Drinnon, 135-7. Zum amüsanten Vorfall, bei dem Goldman incognito als Dolmetscherin für die Orlenew-Truppe bei einem Empfang in Boston in Erscheinung tritt, vgl. W.L. Phelps, Autobiography, 188f. Nach A.T. Schwab, 48, war Huneker, der Goldman in den frühen 1890er Jahren in Justus Schwabs saloon hörte, so sehr von ihr beeindruckt, daß er begann, Literatur über die philosophischen Grundlagen des Anarchismus zu sammeln. N.G. Hale, Jr., 5, der sich auf Goldmans Mother Earth IV, Sept. 1909, 483, stützt, erwähnt, daß sie sich zur Zeit der Vorträge Freuds an der Clark-Universität in Worcester, Mass., aufhielt, wo sie nach dem Polizeiverbot für einen Auftritt in einem Saal Anarchismus und freie Liebe "on a sympathizer's front lawn" propagierte, und darauf vom Boston Evening Transcript mit "Satan" apostrophiert wurde.

Drinnon weist zu Recht auf den in Goldmans Theorie kaum näher ausgeführten, aber existenten mechanistischen Realismus hin (158); Goldman will ganz einfach "art as the mirror of life" (3), ohne jedoch Form und Stil dem Künstler vorzuschreiben. Sie beschränkt sich nicht ohne Grund auf eine Besprechung von vier Dramen, SG, NP, G und V und konzentriert sich dabei auf eine Klarstellung der zum Teil in eine Terminologie mit messianisch-eiferndem Beigeschmack gefaßte, die jeweilige Thematik verkürzende "message", so im Falle von NP auf "the lie of the marriage institution" (25), von G auf "the Social Lie and the paralyzing effect of Duty, ... the ... evil of Sacrifice, the dreary Lack of Joy and of Purpose in Work." (30)²¹¹ Sie mokiert sich über diejenigen Kritiker, die Symbole in Ibsens Werke hineingeheimnissen, ohne seine Botschaft zu erkennen "that is as clear as daylight in all of the works of Ibsen." (12) An Dramentechnik, Psychologie der Charaktere oder literarhistorischen Aspekten ist Goldman bei ihrer Fixation auf revolutionär verwertbare Thesen nicht interessiert. Sie erkennt jedoch scharf, wenn auch stark vergrößernd und einseitig, welche Aspekte innerhalb der Sozialethik von Ibsen attackiert wurden.

Die Rezensenten eines von einer politischen Einstellung so stark geprägten Buches mußten zwangsläufig ihren eigenen Standort offenbaren. Das von Margaret C. Anderson edierte und zu Beginn seiner Existenz reichlich unkritische Chicagoer Little Review (HAM V, 167) rezensiert Goldmans Werk wohlwollend und ohne Hinweis auf ihre einengende Interpretation:

She is the interpreter rather than the propagandist, and her interpretations are not academic discourses. ... you will get a more compact and comprehensive working-knowledge of the modern drama from the book than from any other recent compilation we know of.

Mit Marguerite Swawhite läßt dieselbe Zeitschrift eine gegensätzliche Stimme zu Wort kommen. Zu Goldmans eklatanten Fehlern zählt sie nicht ohne Berechtigung "the intrusion of dogma and

211 Der anonyme Leitartikler in den Masses I, Nov. 1911, o.S., vertritt eine Goldman nahestehende Auffassung von der Funktion des Dramas und dessen wünschenswerten Themen: "... let us have plays dealing with Divorce and the Roman Catholic Church and High Tariff and the Republican Party ... and every other topic that people refrain from discussing because they are afraid. A few more plays dealing with the Things-We-Never-Talk-About and the stage may become again an active social force."

platitudo into the discussion, the wearying insistence upon the 'moral' of each play, ..." (LR I, July 1914, 65; "Emma Goldman and the Modern Drama", Oct. 1914, 46f.) Die Nation verurteilt, wie erwartet, Goldmans parti pris: "The comfort of wearing red spectacles to survey the drama from Ireland to Russia is that one sees exactly what one looks for." (N XCIX, Sept. 3, 1914, 289) Mencken spricht der Autorin im Smart Set weder Intelligenz noch Bildung ab, erkennt natürlich, daß sie ihre Dramatiker zu eigenen Zwecken benutzt und zum Teil entstellt, billigt ihr aber zu, daß sie einen gemeinsamen Nenner bei allen von ihr behandelten Dramatikern gefunden habe, der das Buch vor dem Vorwurf, grotesk zu sein, bewahre: "a profound conviction that the present constitution of society is seriously defective..." Mencken stimmt Goldman auch in ihrer hohen Einschätzung der Literatur als subversivem Einfluß auf die bestehende Gesellschaftsordnung zu und verteidigt in einem polemisch-unscharfen Vergleich die Aktivität der revolutionär bewegten Frauenrechtlerinnen: "Ibsen demoralized the whole race - and went unscathed. The suffragette clouts a stray politician - and is rushed off to jail as if she were a new Attila." ("Critics of More or Less Badness", SS XLIV, Nov. 1914, 150-6)²¹²

Die restlichen kritischen Äußerungen des Jahres 1914 zu Ibsen versuchen, dessen bleibende Leistung herauszustellen. H.K. Morderwell sieht in seinem vor allem die neuen Formen der Inszenierung berücksichtigenden Werk Ibsen als Befreier und Erweiterer sowohl von Form, als auch von Stoff und Ideen im Drama, der erst die Vielfalt des zeitgenössischen Dramas ermöglichte. (Theatre, 28f.) Dagegen kommt der gebürtige Kanadier und rührige Romanist B.H. Clark (PAE, 140) in seinem Handbuch The Continental Drama of To-Day (New York 1914, 17ff.) zu keiner klaren Beurteilung des Dramatikers. Bei aller Widersprüchlichkeit bleibt jedoch seine Wertschätzung der Ibsenschen Technik. Ebenfalls der Technik Ibsens gilt ein Artikel Hamiltons, der Ibsen von Scribe in fördernder Intention absetzt und als erster die oft benutzte unscharfe Parallele von Ibsens Technik und der

212 Bernard Smith, selbst nicht ohne Engagement, spricht Goldman keineswegs Intelligenz und Geschick ab und geht, trotz seines Hinweises auf ihre Fehleinschätzungen, weiter als Mencken in seiner Ansicht, daß die Autorin "basic truths about meanings and morals" erkannt habe, die Huneker zum Teil entgangen seien. Forces in American Criticism, New York 1939, 292-4.

des Sophokles zumindest teilweise in Frage stellt mit dem Hinweis auf den dem griechischen Publikum bereits bekannten Inhalt und die Notwendigkeit des stärkeren Mitdenkenmüssens des Publikums bei Ibsen. ("Building A Play Backward", B XXXVIII, Febr. 1914, 605-14)²¹³ Sheldon Cheney sieht Ibsen, zusammen mit Björnson und Strindberg, als Initiator des "psychologischen Dramas", wozu er auch die großzügig umrissene britische "school of sincerity" mit Shaw, Galsworthy, Barker, Barrie und Houghton rechnet. ("The American Playwright and the Drama of Sincerity", F LI, April 1914, 498-512)

Wie bereits seit 1911 wird Ibsen auch im Jahre 1915 als ein Autor unter mehreren in Abhandlungen über das moderne Drama erwähnt. Dabei kann man nicht unbedingt von Fortschritten in der Kritik sprechen.

Ludwig Lewisohn (1882-1955), der als deutschgebürtiger Jude nach manchen schweren Jahren schließlich Professor an der Ohio State University wurde,²¹⁴ bemüht sich in seinem 1915 zum ersten Mal erschienenen Drama um eine seiner Meinung nach erstmals in der amerikanischen Kritik angestrebte Darstellung des modernen Dramas seit Ibsen unter Berücksichtigung der literaturhistorischen und geistesgeschichtlichen Aspekte. (290) In seinem Beitrag zu Ibsen bleibt dies jedoch gerade völlig vage. Lewisohn beweist eine für dieses Datum erstaunlich konservative Haltung mit seinen auf die nach 1869 entstandenen Werke bezogenen Klagen über die Verleugnung der "supremacy of any ethical criterion, social or religious" (10), die Einseitigkeit der Ibsenschen Beurteilung der menschlichen Eigenschaften (17) und die bei dem Dramatiker inexistenten Gabe des Mitgefühls für die Armen dieser Welt. (7) Lewisohns Beurteilung von Ibsens Forderung nach freier Entfaltung des Individuums ist zwiespältig. Einerseits warnt er, nicht ohne persönlichen Grund, wie wir kurz in Zusammenhang mit Heller zeigten, vor der Gefahr einer

213 In seinem W. Archer gewidmeten und 1917 erschienenen Sammelband übt Hamilton unter Verwendung der von Pinero geprägten Termini und unter Bezug auf Ibsens HG Kritik an Ibsens Technik. Der Norweger sei wohl Meister in der Gesamtkonstruktion ("strategy") eines Dramas, nicht aber des technischen Details ("tactics"). Problems, 46f.

214 Vgl. seine bittere Autobiographie Up Stream. An American Chronicle, New York 1922, bes. das Kap. "The American Finds Refuge."

tyrannisierenden Majorisierung in einer Demokratie mit egalitärem Anspruch, andererseits betont er die Einseitigkeit und Exzessivität des Ibsenschen Individualismus. (17) Lewisohn bestreitet im Gegensatz zur allgemein vorherrschenden Meinung in der Kritik Ibsens Meisterschaft der Dramentechnik; lediglich die C nimmt er von dieser Kritik aus.²¹⁵ (18f.) Er wirft Ibsen wiederholten Rückfall in die Methoden der von ihm überwundenen französischen Schule vor. Lewisohns faible für die pseudoaristotelischen Einheiten, deren Anwendung ihm für realistisches Drama ganz natürlich erscheint, und sein mangelndes Verständnis für Ibsens Dialogkunst ("insidious monotony" (23)) sind weitere Hindernisse für eine Würdigung. In seiner Bewertung der Einzelwerke stellt Lewisohn R, KE und dem auch ihm unklaren BS an die untere Grenze, die C an die Spitze, und nicht weit davon, auf Grund der leicht faßbaren Aussage, FM.

F.W. Chandler lobt in seinen Aspects Ibsens Realismus, soweit er sich in Dialog und Charakteren manifestiert, ist jedoch bei der Beurteilung der Mischung von realistischen mit symbolistischen Elementen wesentlich kritischer, zumal sie ihm große Schwierigkeiten der Interpretation bereitet. Wie nicht anders zu erwarten, ist BS für ihn das Paradebeispiel eines "pretext for the hunting of concealed significances" (12) von Seiten des Autors. Bei der Behandlung von Ibsens Aussage erweist sich Chandler wie Lewisohn stark dem konservativen, in ethischen Kategorien denkenden Lager verwandt. So ist sein Schwanken bei der Beurteilung von Ibsens Individualismus (21, 28) typisch.²¹⁶

215 Im Zusammenhang mit den von ihm geschätzten G verweist Lewisohn in seiner 1922 erschienenen Artikelsammlung, The Drama and the Stage, 20f., die sich aus Beiträgen zur Nation zusammensetzt, auf einen von uns mehrfach erwähnten Grund für die Ablehnung dieses Werks durch das amerikanische Publikum, der in dem Mißverständnis begründet liege, daß es in einer Tragödie einen "moralisch" empfundenen Mechanismus von Verbrechen, Strafe und Sühne erwarte; somit sei die Thematik des Versagens von Frau Alving fast unbemerkt geblieben.

216 W.L. Phelps, der acht Jahre älter war als Chandler, und sich in seiner Autobiographie, 566, rühmte, als erster (ab 1902) in den USA einen ausschließlich zeitgenössischen Dramatikern gewidmeten Kurs an einer Universität gegeben zu haben, teilt mit Chandler die negativen Epitheta, was Ibsens "social ideas" betrifft, ist jedoch bereit, ihn im selben Werk "the mightiest influence on twentieth century drama in all countries" zu nennen. Twentieth Century, 112.

Die Konfusion wird noch erhöht durch Chandlers ebenso unglücklichen wie ausgedehnten Vergleich zwischen der universellen Lehre des Propheten Ibsen mit der Jesu Christi. (28f.)

Huneker ist wie in seinen bisherigen Beiträgen zu Ibsen an der Psychologie der Schöpfungen Ibsens interessiert - noch in seiner 1922 publizierte Autobiographie Steeplejack nennt er ihn einen "reader of the human heart." (161) Er widerspricht mit einiger Verspätung der Ansicht H. James' von der "charmless fascination" dieser Dramen und wendet sich der Gestalt Hedda Gablers zu, deren Motive und Charakter er, wie schon 1905, untersucht. Für ihn besitzt Hedda "charm" (315), aber den einer Schlange. Sie ist für Huneker "the most disagreeable figure in modern drama" (317), die nur durch das dramatische Genie Ibsens glaubhaft gemacht wird. ("Three Disagreeable Girls", in: Ivory Apes and Peacocks, New York ²1922, 311-28)²¹⁷

Zwei Ibsenfreundliche Artikel in der intellektuell anspruchsvollen, am 7.11.1914 gegründeten und bis 1930 von Herbert Croly edierten New Republic (HAM V, 191ff.) beschließen unsere Kommentare zu Ibsen im Jahr 1915. Zu einer Wiederauflage von B wird die oft umgangene Frage nach der Aussage des Werks gestellt und dabei differenziert zwischen der von Ibsen intendierten und der für die Leser von 1915 gültigen. Unter Berufung auf Ibsens Briefe kommt Littell zu dem Schluß, daß für Ibsen im Gegensatz zum Shaw der "Quintessence" von 1891 Brand ein Bild der Stärke gewesen sei, daß aber der Leser sowohl "the hideousness of Brand's conduct as estimable by its effects", als auch die Faszination des großen Mutes der Titelgestalt empfinden und berücksichtigen müsse. ("Ibsen's Brand vs. Shaw's", NR III, May 29, 1915, 102f.)

217 Für den T.H. Dickinson der Outline, 1927, ist HG "incomparably the greatest work of objective drama created by Ibsen", vor allem auf Grund der Charakterzeichnung. Er will Ibsen nicht als Reformator sehen, sondern bezeichnet ihn als "playwright of the responsible, thinking being." (85) Von größter Bedeutung in Ibsens Dramen ist für den akademischen Kritiker "the fact that now for the first time the world of theater and the world of affairs is joined" (81), wobei er Björnson und französische Vorgänger unterschlägt.

Auch Phelps berichtet von einem großen Erfolg der HG, der mit 1924 ebenfalls in die 1920er Jahre fällt. Vgl. As I Like It. Second Series, 252.

Anläßlich einer Reihe von durch Emanuel Reicher und seine Modern Stage Society im New Yorker Garden Theatre realisierten Aufführungen, wird die Frage, ob Ibsen, der mit R vertreten war, sich unter den Werken lebender Autoren behaupten könne, eindeutig bejaht: "Ibsen's art does not seem old-fashioned even to one who is under Tchekhov's spell... ." Ibsens analytische Technik der vollkommenen Integration von Vergangenheit in den Handlungsablauf mit ihrer psychologisch funktionalen allmählichen Enthüllung erscheint dem Kritiker auch im Dezember 1915 noch unerreicht. ("After the Play", NR V, Dec. 11, 1915, 149)

2. Björnstjerne Björnson: ein milderer Ibsen und dennoch kein populärer Dramatiker

B. Björnson (1832-1910), Autor medievalistischer Sagadramen wie SS, realistischer, zum Teil auf eine spezifisch norwegische Aktualität zugeschnittener Problemstücke wie NS, R, E, K und H, sowie leichter Komödien und des in Amerika unterschiedlich beurteilten, aber stark beachteten zweiteiligen Dramas ÜUK wurde so selten auf der etablierten New Yorker Bühne aufgeführt, daß die Kritik sich fast ausschließlich auf Rezensionen von Übersetzungen oder, in einigen Fällen, auf Korrespondentenberichte über europäische Aufführungen beziehen mußte. Vor Januar 1902 ist von überhaupt keiner Aufführung in New York in englischer Sprache zu berichten.

Bei den Übersetzungen ist ein Sprung von 1892 (mit dem H) bis 1911 (mit IW), in der Kritik von 1903 bis 1910 festzustellen. Björnson wurde vorwiegend von der konservativ-"idealistischen" orientierten Kritik beachtet - was nicht heißt, daß seine Werke nicht innerhalb dieser Richtung auch auf Ablehnung stießen - und in diesem Sinne ist auch die Begründung des Sekretärs der Schwedischen Akademie, C.D. af Wirsén, bei der Verleihung des

Nobelpreises für Literatur an den Norweger im Jahre 1903 abgefaßt.²¹⁸

Häufig und nahezu topisch ist der für Björnson günstige Vergleich mit dem als kalt, pessimistisch, anarchisch, wenn nicht gar anarchistisch empfundenen Ibsen (Howells 1895, 1906; Boyesen 1895; Willcox 1910; Dial vom 16.2.1910; Björkman 1913), wobei in der Regel aus dem jeweils gelesenen Werk ohne Umschweife auf die Autorpersönlichkeit geschlossen wird - ein Bezug, der auch umgekehrt gesehen wird, sobald sich ein eindringlicher biographischer Anlaß bietet (s. bei Gorki), und der meist eine ohnehin bereits existente Einstellung des Kritikers unterstützt.

Hervorzuheben innerhalb der Björnsonkritik sind nach der frühen Rezeption von SS (1889) Boyesens Beitrag in seinen Essays on Scandinavian Literature (1895), in dem zum ersten Mal eine Reihe bis dahin unübersetzter Werke vorgestellt, wenn auch kaum kritisch durchleuchtet werden, die ersten Reaktionen auf UUK von J.K. Paulding (1901) und anderer, dann die Abhandlung Paynes im International Quarterly von 1903 und schließlich Björkmans 1913 und 1914 erschienenen Bemerkungen, die in Ansätzen endlich über das Nacherzählen der Thematik (und ihrer Ablehnung beziehungsweise Zustimmung) hinausgehen, neben landeskundlichen Bezügen andere zu literarischen Gestalten herstellen und den schüchternen Beginn einer auch dramentechnisch orientierten Kritik einleiten. Die kritische Reaktion auf die von Björkman übersetzten und edierten Bände weist jedoch auf eine Abkühlung des Interesses für diese doch als einer vergangenen Epoche zugehörig empfundenen Werke hin. UUK hält sich dabei noch am ehesten.

218 Es heißt darin unter anderem: "It should in fact be observed that Bjørnson's characters are of a rare purity, that his genius is always positive and in no way negative. His works are never adulterated; on the contrary they are pure medal ... he has never ceased to combat the claim of the senses to dominate man ... Your genius has served the purest and most elevated ideas; it has put the highest demands on human life, ..." Und in Björnsons Danksagung wird die ethische Verpflichtung des Schriftstellers, "the old ideas of right and wrong" zu verbreiten, beteuert. "Idealistischer" geht es kaum, und man versteht, warum Ibsen zu diesem Zeitpunkt nicht für den Preis in Frage kam. H. Frenz, ed., Nobel Lectures, Amsterdam-London-New York 1969, 15ff.

Wir können trotz der ersten uns zugänglichen kritischen Äußerung zu Björnsons Dramen im ersten Band des Chicagoer Dial vom Juli 1880, 53-55²¹⁹ den Beginn der Diskussion mit der Reaktion auf den von William Morton Payne, der zu dieser Zeit gerade "literary editor" des Chicago Evening Journal war (DAB, 333), übertragenen SS mit dem Frühjahr 1889 ansetzen. Die Leistung des Übersetzers der von Björnson 1862 in Rom verfaßten²²⁰ und als Ganzes am Meiningener Hoftheater 1869 uraufgeführten Trilogie (KLL VI, 1376) wird von drei Kritikern wohl ohne Blick auf den Originaltext, aber dennoch ungleich und dem Ton ihres Urteils über das Werk selbst entsprechend bewertet.

Für Melville B. Anderson (1851-1933), der in Europa studiert hatte und seit 1887 als Professor für englische Literatur an der Staatsuniversität Iowa wirkte (WWW I 1897-1942, 24), war diese Übertragung von "exceptional skill. The diction is idiomatic and homely"; er schränkt allerdings ein, Payne sei selber kein "poet of genius." Für den Critic übersetzte Payne einfach und gut, während die Nation wohl die Sorgfalt Paynes anerkennt, aber dennoch feststellt, "it has not been rendered so successfully as to make it an English poem" - was einer Maximalforderung entspricht. Alle Rezensenten beklagen die mangelnde Transparenz und Stringenz in der Struktur des SS: Anderson spricht trotz seiner insgesamt eindeutig fördernden Intention von "an almost exasperating medley of cross-purposes", und der Critic konstatiert etwas detaillierter: "voluminous word-draperies, soliloquies and conversations without end, enormously lengthened scenes that have no Land's End." Der seiner offenbar angelsächsischen Herkunft sehr bewußte Kritiker der konservati-

219 Diese Kritik ist eine Rezension der Studies in the Literature of Northern Europe des Briten E.W. Gosse durch R.B. Anderson und ein Plädoyer für E, von dessen Erfolg in Amerika nach einer Übersetzung Anderson, allerdings ohne Angabe von Gründen, überzeugt ist. L.J. Lutwacks Behauptung, die erste ausführlichere Zeitschriftenkritik zu Björnson sei mit dem Jahre 1883 anzusetzen, ist folglich sicherlich nicht korrekt, zumal Howells, wie wir noch erwähnen werden, schon 1870 zwei Artikel über den Erzähler Björnson verfaßte. The Dynamics of Conservative Criticism: Literary Criticism in American Magazines, 1880-1900, unpubl. diss., Ohio State U. 1950, 11.

220 H.H. Höhne, Björnstjerne Björnson, Halle a.S. 1960, 50.

ven Nation beurteilt SS am schärfsten. Er steht dem historischen Stoff aus der norwegischen Geschichte des 12. Jahrhunderts völlig verständnislos gegenüber. Für ihn ist dies weder ein Drama²²¹ noch ein Gedicht - streng genommen ist auch nur Teil I in gebundener Sprache abgefaßt -, ein hybrides Produkt, weder in christlichem noch in heidnischem Sinne geschaffen und wohl "what it is now the fashion to call the history of a soul." Die Charaktere sieht er bewußt distanziert und ohne Berücksichtigung der sie einschließenden Epoche als "very primitive types. The incapacity of the characters even for practical thought [!] is amazing." Der Vorwurf einer äußerst kindischen Nachahmung Hamlets in der Figur des Jarl Harald (als Einfluß nicht erkannt wurde Schillers Wallenstein) und der generell schwammigen Psychologie der Charaktere wird erhoben. Die vernichtende Kritik gipfelt schließlich in der Bemerkung, "the whole poem offers a mélange of mental incompetency which it would be hard to rival." Ein anglo-amerikanisches parti pris und zugleich eine Art primitiver, kontrastiver Völkerpsychologie ist im folgenden Urteil zu finden:

Yet it is to be remembered that in the Scandinavian and Teutonic imagination there is often a simplesse which is a stumbling-block to the taste and interest of the foreigner. ... In Norway the poem is highly regarded, and consequently it must fall in with national feeling and ideas, by a harmony the secret of which is unknown to us.

Nur gelegentlichen Passagen billigt der Kritiker ein "poetic feeling", wenn auch keinen Bezug zum Ganzen, zu.

Anderson stellt SS eindeutig in die große Literatur des "Idealismus" und nennt den Titelhelden eine "addition to the list of great ideal creations." Der Vergleich zu Goethes Faust bleibt nicht aus. Trotz einer Betonung der Originalität des Werkes stellt auch er Einflüsse Shakespeares fest, wenn auch ohne negativen Kommentar. Die nicht näher ausgeführte Leistung der Charakterzeichnung unter Einschluß der Nebenfiguren und die "power of instantaneous photography of scenes and moods" lassen ihn Björnson zu den Größten der Weltliteratur rechnen.

221 Auch Ibsen bezweifelte bei aller sonstigen Wertschätzung des Stückes seinen Theaterzuschnitt. H. Ibsen, Werke I, Berlin 1903, 427-9.

Die Beurteilung des Critic, der wie die erwähnten Beiträge einer Inhaltsangabe beträchtlichen Raum einräumt, liegt in ihrer Einstufung der Trilogie zwischen Anderson und der Nation. Der Rezensent sieht SS als eine Wiedergabe des Lebens im zwölften Jahrhundert, gibt ihm als solches die freundlichen Attribute "powerful", "picturesque", "poetic" und meint trotz der oben zitierten Kritik an Sprache und Struktur: "all this is wrought out very finely." Um milde auf das schwankende Niveau des SS hinzuweisen, bedient sich der Critic einer reichlich inkonsequenten Allusion auf die Antike:

... we have often the sensation that Björnson is sailing on Icarian wings ... the wax is about to melt, the tragic afflatus is not buoyant or victorious enough: we go back with comfort to our perfect little idylls. (N XLVIII, April 11, 1889, 311f.: "A Norwegian Play", MLN IV, March 1889, 170; "A Norwegian Drama", Cr XIV, March 16, 1889, 127f.)

B.S. Johns datiert W.D. Howells' erste Björnson-Lektüre überhaupt mit 1866 und weist auf dessen erste zwei Rezensionen über Björnson im Atlantic vom Jahre 1870 hin. Das Interesse Howells' an Björnson wurde durch die Freundschaft des Amerikaners mit H.H. Boyesen ab 1871 und durch das zweimalige Zusammentreffen Howells' mit Björnson 1880 in Boston und 1908 in Rom noch gesteigert. Wie aus Howells' "Editor's Study" im Harper's Monthly vom Februar 1889, 491f., ersichtlich, kannte er zu diesem Zeitpunkt die Stücke F, R, K, H und SS, dem er trotz seiner reservierten Haltung gegenüber historischen Stoffen "the truth of all times" - ein "idealistisches" Kriterium par excellence, auf das wir immer wieder stoßen werden - zubilligt. Während Howells in seinen zwei Besprechungen von 1870, die der erzählenden Prosa Björnsons galten, vorwiegend die Schlichtheit in Erzähltechnik und Stoffwahl gelobt hatte, kommen jetzt Lob für die Verwendung von Alltagssprache, für die Erfassung von psychologischen und metaphysischen Elementen und für Björnsons Engagement für die größeren Zusammenhänge der Gesellschaft und ihrer Problematik hinzu.²²²

222 Nach B.S. Johns, "William Dean Howells and Bjørnstjerne Bjørnson. A Literary Relationship", AN II 1968, 94-117. Johns weist auf den Artikel von George Arms, "The Literary Background of Howells' Social Criticism" in AL XIV, Nov. 1942, 260-76, hin, in dem die Vermutung geäußert wird, Howells habe F, R, K und H schon bei Björnsons Amerikabesuch, also 1880-81, oder kurz danach gekannt.

Völlig ohne Verständnis ist der erste uns zugängliche Bericht zu F, einem Stück, dessen endgültige Fassung 1875 in Italien entstand, dessen Premiere am 19.1.1875 stattgefunden (KLL II, 2690f.) und mit dem Björnson einen enormen Erfolg hatte,²²³ in der New York Times vom 3.12.1893. Der Pariser Korrespondent L.K. berichtet von der Aufführung des Stückes in Antoiness Théâtre Libre. Er beklagt die seiner Meinung nach übereifrige Suche nach ausländischen Talenten auf dieser Bühne. Weder Ibsen noch Björnson haben seiner Ansicht nach etwas wirklich Neues geschaffen - nach Sand, Sue und Scribe! Er gesteht F eine gute handwerkliche, melodramatische Struktur zu, ein Punkt, über den man wegen des dramaturgisch unnötigen vierten Aktes diskutieren könnte, zieht aber Henri Beck [sic] mit dessen Les Corbeaux und ähnlicher Thematik vor. ("Antoine the Stage Manager", Times, Dec. 3, 1893, 19)

Eingehend auf die Übersetzung des nach einer religiösen Krise Björnsons' in den 1870er Jahren 1883 vollendeten ersten Teils von ÜUK (KLL V, 1209-11), die 1893 unter dem Titel Pastor Sang vom Engländer W. Wilson herausgebracht wurde, sieht der Rezensent der Bostoner Literary World in dem Werk trotz "some extremely strong scenes" eher ein Lesedrama - ein Argument, das, wie wir noch häufig sehen werden, gerne von der konservativen Kritik eingesetzt wird, um Dramen mit ungewohnter, anstößiger oder allzu "intellektueller" Thematik von der Bühne ins Regal zu verweisen. In dieselbe Richtung geht die folgende Unterscheidung zwischen subjektivem und objektivem Interesse: "As with most Norwegian dramas, the interest is subjective rather than objective, and the dramatist's appeal is to the mind, not the eye, throughout." Dennoch bleibt der Ernst der Thematik nicht ohne Wirkung, so daß der obige Kommentar etwas aufgehellt wird: "It is tragedy in the fullest sense of the word, and so painful to read that it would make a deep impression on an audience." Ein halbes Jahr später wird in derselben Zeitschrift sowohl für ÜUK als auch für den 1892 übertragenen H der Vorwurf der mangelnden Spielbarkeit erhoben; offenbar ist der Rezensent am

223 G. Neckel, Ibsen und Björnson, Leipzig-Berlin 1921, 105.

Modell des Dramas à la Scribe orientiert. Dafür billigt er beiden Werken Interesse "from a literary and social point of view" zu. (LW XXV, Jan. 13, 1894, 3; July 28, 1894, 234)

Bevor wir zur wichtigsten Veröffentlichung zu Björnson in den 1890er Jahren, dem Björnson-Essay in Boyesens Essays (New York 1895, 3-106) kommen, sei Howells und dessen kontrastiver Vergleich zwischen Ibsen und Björnson erwähnt. Für Howells ist in My Literary Passions (New York 1895, 166f.)²²⁴ der Eindruck der Werke Björnsons ebenso frisch wie bei der Erstlektüre, eine Bemerkung, die er in seiner Rezension zu Boyesens Werk im Harper's Weekly vom 18.5.1895, 460, wiederholt. Er stellt den Autor von Synnöve Sölbakken als "lover of men" gleich hinter Tolstoi. Deutlicher wird Howells in seiner Gegenüberstellung der literarischen Persönlichkeit Ibsens und Björnsons, die er der jeweiligen empirischen Persönlichkeit annähert:

With him [i.e. Björnson] ... there is no baffling Fate, but a helping God. In Björnson there is nothing of Ibsen's scornful despair, nothing of his anarchistic contempt, but his art is full of the warmth and color of a poetic soul, with no touch of the icy cynicism which freezes you in the other. I have felt the cold fascination of Ibsen, too, and I should be far from denying his mighty mastery, but he has never possessed me with the delight that Björnson has.

Die erste ausführlichere Darstellung der Biographie Björnsons und eine kritisch kommentierte Chronologie seiner Werke finden sich im oben erwähnten Werk Boyesens. Im Falle Björnsons kam eine vorbehaltlose und zum Teil nicht erwiderte Bewunderung für den Autor, der einen hohen Rang als literarisches Vorbild in Boyesens eigenem Willen zum literarischen Erfolg einnahm, hinzu.²²⁵

Noch pointierter als Howells weist Boyesen zugunsten Björnsons auf unterschiedliche Einstellungen im Vergleich zu Ibsen hin,

224 Nicht 1891 als Publikationsdatum wie bei B.S. Johns, 105.

225 P.E. Seyersted, "Hjalmar Hjorth Boyesen: Outer Success, Inner Failure", AN I, 1966, 206-38, äußert sich zur Entwurzelung und zum zumindest teilweisen Verlust von Boyesens Identität, als dessen Versuch einer völligen Amerikanisierung scheitert, eine These, die in Opposition zu C.A. Glasruds Biographie, Hjalmar Hjorth Boyesen, Northfield, Minn., 1963, steht.

wobei diesem wieder das Stigma zumindest der geistigen Anarchie aufgedrückt wird:

Ibsen ist the modern apostle par excellence of philosophic anarchism; ... The sense of social obligation which Ibsen lacks, Björnson possesses in a high degree. ... The many, the small and down-trodden, the dumb millions, whom Ibsen despises, Björnson loves. (102f.)

An anderer Stelle lobt der Kritiker den gemäßigten "Naturalismus" Björnsons, sieht jedoch auch andeutungsweise seine etwas vereinfachende Weltsicht:

Björnson is ... temperamentally averse to that modern naturalism which insists upon a minute fidelity to fact without reference to artistic values. ... A sturdy optimism ... inclines him to overlook what does not fit into his own scheme of existence. (21)

In seiner chronologisch vorgehenden Abhandlung der Werke will Boyesen vor allem informieren; er gibt den jeweiligen Inhalt mit Thematik und Handlung an, weist auf die Spielbarkeit und Aufnahme beim norwegischen Publikum hin und schließt meist mit einer knappen und nicht sehr tiefgehenden Kritik. So werden in populärer, leichter journalistischer Form dem amerikanischen Leserpublikum zum ersten Mal eine Reihe von Dramen vorgestellt, die es noch nicht einmal aus Übersetzungen oder Besprechungen kannte.

Wenig Sympathie empfindet Boyesen für Björnsons frühe Dramen; SS, dessen Inhalt breit wiedergegeben wird, sieht er als großen Fortschritt zu KS und nennt es "a noble work." (28) Mangel an Subtilität stellt er generell bei der Gestaltung des im übrigen sehr bühnenwirksamen Stückes MSS fest. Die Komödie N besitzt für ihn "charm", "color", "wonderful poetic afflatus." (34) Als künstlerischen Rückfall bezeichnet er das 1870 veröffentlichte Sagadrama SJ, das dann für vier Jahre, in denen sich Björnson vor allem der Politik widmete, sein letztes Stück sein sollte.

Die nun folgenden Dramen leben kaum aus einer spezifisch nordeuropäischen Tradition, sie sind vielmehr für den Zeitgenossen Björnsons "moderne" Stücke in technischer wie thematischer Hinsicht. Boyesen steht dieser Periode im Schaffen seines Dichters abgeschlossen gegenüber. Er lobt, trotz eines einschränkenden Hinweises auf die von Sardou und Dumas beeinflusste Technik - Scribe hätte auch erwähnt werden müssen - Thema, Dialog und Wahrheits-

nähe in F, den schonungslosen Realismus in R: "scarcely a gleam of light. The satire is savage." (57) Die Heftigkeit der Björnsonschen Attacke des 1877 publizierten, aber erst 1902 aufgeführten (KLL IV, 659f.) antimonarchistischen und antiklerikalen K ist Boyesen zu fanatisch einseitig. Das Vorwort Björnsons zur dritten Auflage der norwegischen Ausgabe, die 1885 erschienen war und die Thematik allgemeiner als die der Geistesfreiheit fassen wollte,²²⁶ war Boyesen offenbar unbekannt. Im Zusammenhang mit den beiden Dramen L und H, die sich mit der Geschlechtermoral und der Frage der Emanzipation der Frau befassen, stellt sich Boyesen in die Reihe der realistischen amerikanischen Kritiker, wird jedoch H nicht gerecht, da Svava ihre ideale Forderung gegen Ende des Stückes doch relativiert: "In order to determine whether this sentiment of passionate virginity ... is not in the present condition of the world a trifle overstrained... ." Er macht konservative Leser - ohne selbst schockiert zu sein - auf die gewagte Thematik im H, den der Autor nicht ohne Humor seiner Frau zur silbernen Hochzeit verehrte,²²⁷ aufmerksam. Interessant, und dies zum ersten Mal, in seiner Abhandlung, ist Boyesens didaktisch kluger Hinweis auf die neue Technik, der gängige Vorstellungen des Dramas als Handlungs-drama im augenscheinlichsten Sinne voraussetzt und an G.B. Shaws Definition der "Technical Novelty" bei Ibsen erinnert:²²⁸

It will be observed by every reader of A Glove that it is not a drama, according to our American notion. It has very little dramatic action. It might be styled a series of brilliant and searching debates concerning a theme of great moment. (76)

Ähnliches, wenn auch nicht so ausgeprägt, sieht er im "erste[n] Ingenieurschauspiel in der norwegischen Literatur", NS, dessen Erfolg Ibsens Nora oder ein Puppenheim in den Schatten stellte,²²⁹ und dem er hohes Lob zollt: "Never has Björnson written anything more convincing, penetrating, subtly satirical." (77)

226 Vgl. G. Neckel, 109.

227 H.H. Höhne, 81.

228 Vgl. G.B. Shaw, Major Critical Essays, London repr. 1948, 7, 146.

229 H.H. Höhne, 76f.

Weit weniger freundlich ist Boyesens Reaktion auf Thematik und dramatische Durchführung von ÜUK. Er verweist es, wie 1889 die Literary World, in die Bücherregale:

Björnson has entered the twilight realm of psycho-pathological phenomena, ... This is so obvious a closet-drama that it is difficult to imagine how it would look under the illumination of the foot-lights. (81, 84)²³⁰

Die nächste uns zugängliche kritische Äußerung zu Björnson stammt von dem Neuengländer Richard Burton (1861-1940), dem ehemaligen Herausgeber des erfolgreichen Episkopalblattes Churchman (HAM IV, 294) und späteren Direktor des English Department an der University of Minnesota (WWW I, 174), und findet sich in seinen Literary Likings. (Boston 1898, 107-30) Burton erweist sich hier als Kritiker, für den der Geist des Realismus, von Darwin und Spencer initiiert, einem unangenehmen "spiritual discontent or despair" literarischen Ausdruck verleiht. In der realistischen Schaffenszeit Björnsons nach 1870, einen Autor, den er wie Henry James und Daudet als Ausdruck des Zeitgeistes und nicht als dessen Gestalter betrachtet, hört sein scharfes Ohr "the insistent fatalistic note", die sicherlich einen Irrweg für die Literatur bedeute. Burton fordert daher eine Rückkehr zu "the love of adventure, the belief in the noble qualities of human nature, the hope of a fairer tomorrow making amends for a dark day to-day", Elemente, ohne die die Literatur keine "vital existence" haben könne.

Als im Mai 1900 von jungen Schauspielern der Franklin H. Sargent Schauspielschule Björnsons F in einer einmaligen Vorstellung im Empire Theatre, New York, gegeben wurde, erhält das Stück, wenn auch in einem einsamen Kommentar, hohes Lob, auch wenn der Kritiker Norman Hapgood (1868-1937), zu dieser Zeit Dramakritiker am New York Commercial Advertiser und dem für uns wichtigeren

230 Im Dial wurde in einer Rezension eben der Björnson-Essay als Kernstück des Sammelbandes bezeichnet. Allerdings setzt die Kritik an der etwas oberflächlichen Art der Darstellung an und rückt Boyesens Stil in die Nähe des Journalismus: "highly readable and entertaining, but nowhere producing the impression of a finished study." Der Kritiker der Nation bedauert, daß Boyesen sein Material nicht zu einer umfassenderen Studie zu Björnson benutzt habe, da es über ihn kein Buch in englischer Sprache gebe. Die Rolle Björnsons als Nationalheld würdigt der Rezensent mit der Feststellung, "Björnson in all this is not merely a Norwegian, he is Norway." "Briefs on New Books", D XVII, May 16, 1895, 301f.; N LX, June 1895, 486.

Bookman (WWW I, 517), für das Stück in Amerika kein Publikum erwartet. Er charakterisiert das Stück um den Industriellen Tjaelde nüchtern als ein "very refined piece of thought put into a play with unusual dramatic instinct, with more naturalness and ease than Ibsen, more clarity of intention, but far less theatrical skill." ("The Drama of the Month", B XI, June 1900, 382-4)

J.K. Pauldings Artikel vom Winter 1901 in der Nation²³¹ und im Poet-Lore, das sich mit Veröffentlichungen ganzer Dramen ausländischer zeitgenössischer Dramatiker für die von uns untersuchten Periode hervorgetan hat, liefern die ersten Berichte zu UUK, das der Kritiker in Berlin gesehen hatte. Kennzeichnend für beide Beiträge ist das aus der Problematik des Stückes deduzierte Urteil des Kritikers, wobei jeder Extremismus religiöser, bzw. politischer Natur abgelehnt und den Lesern angemahnt wird. Über die künstlerische Gestaltung des ins Zentrum seiner Bemerkungen gerückten Themas und die Dramentechnik von UUK wird kaum etwas ausgesagt, allerdings auch nichts Negatives. Als These des ersten Teils sieht Paulding unter Erkenntnis der antidogmatisch-christlichen Tendenz "a striking plea for the human side of life" und appliziert diese These in Verbindung mit seiner eigenen Abneigung gegen Sektierertum auch auf Sozialreformer und -revolutionäre: "[this] is quite as applicable to certain classes of social enthusiasts as to those who are more narrowly described as religious." In diesem Zusammenhang wird als erfreulich bemerkt, daß diese Kritik "against the excesses of individualism" von einem Mann komme, der selbst als Individualist gelten dürfe. Die Frage nach dem potentiellen Interesse dieses ersten Teils von UUK für ein amerikanisches Publikum bejaht Paulding allerdings erst unter der "fastening power of its performance." Im Teil II sieht der Kritiker eine wichtige Zutat, nicht ohne Einfluß Ibsens, zur "social philosophy of the times." Während er nicht ungeschickt, wenn auch summarisch, die Thematik des ersten Teils noch einmal faßt mit dem Begriff "inhumanity of the miracle", setzt er die Thematik von Teil II in Parallelität mit der "inhumanity of theories' affecting the social weal."

231 Wir dürfen Paulding getrost als Autor auch für den von ihm nur mit seinen Initialen unterzeichneten Nation - Artikel annehmen, da er im Poet-Lore zum großen Teil mit identischem Vokabular über UUK schreibt.

Die Illustration der Vererbungslehre mit den Kinders Elias und Rachel des Ehepaars Sang erscheint ihm interessant und erwähnenswert. Wieder versucht der Moralist in Paulding die These des Werkes auf allgemein feststellbare zeitgenössische Zustände aktualisierend anzuwenden:

In the reckless irresponsibility with which the rich squander millions on themselves ... , no less than in that literature of the cultured classes which preaches an unbridled individualism, inciting to acts of violence against the law and good morals, Björnson detects an anarchism of the incendiary's torch. ("At the Berlin Theatre", N LXXII, Jan. 17, 1901, 47f.; "Björnson's Beyond Human Strength", P-L XIII, winter 1901, 543-54)

Nicht mehr als zwei Stimmen zur Aufführung beider Teile von HUK durch Mrs. Patrick Campbell im Januar/Februar 1902 liegen uns vor. Die enthusiastische Aufnahme beim New Yorker Publikum, nicht zuletzt wegen des Stars in der Rolle der Klara Sang, bestätigt N. Hapgood, dessen Bericht völlig auf die schauspielerische Leistung dieser Darstellerin zugeschnitten ist. ("Drama of the Month," B XV, March 1902, 87-92)

William Winter legt in seinem Wallet ein zum großen Teil von Emotionen und intellektueller Hilflosigkeit gefärbtes Credo einer schönen Seele ab, das engen ethischen Prinzipien eine eindeutige Vorrangstellung einräumt: "Ethical principles are more important than artistic principles. ... it is the first duty of the critic to ascertain and declare the moral influence consequent on dramatic expression." (I, "Preface", XIX)²³² Für Winter war die Aufführung beider Teile von HUK vom 18.1.1902 in der Übersetzung von Jessie Muir und mit der Campbell, die seiner Meinung nach ohnehin mit Vorliebe in "excessively lugubrious, morbid, dull, and sometimes pernicious ... dramas" auftrate, weiter nichts - und das sehr subjektive Kriterium der Langeweile ist für ihn charakteristisch - als "a ponderous, tedious, pointless, futile essay on Christianity and Christian Science." Den Schlusseffekt des Stückes sieht Winter nicht ohne Zynismus folgendermaßen: "The wife falls dead, of paralysis; the husband falls dead, of disappointment; the play falls dead, of innate absurdity; and the audience very nearly falls dead

232 Eine Zusammenfassung von Winters Kriterien findet sich im Ibsen-Kapitel.

of fatigue." Wegen mangelnder Handlung spricht der Kritiker dem im übrigen in keiner Weise analysierten Werk die Bezeichnung "Drama" ab; er gebrauchte oben nicht nur der Thematik wegen das Nomen "essay." Der im Stück enthaltene "miniature sketch of Norwegian life" läßt es ihm wenigstens als Kuriosität erscheinen. Im Namen des (für seinen hochverehrten Shakespeare wohl nicht immer als Maßstab ausreichenden) gesunden Menschenverstandes - ebenfalls ein bei Winter typisches Kriterium zur Abwertung zeitgenössischen Dramas - hält er die in ÜUK dargestellte Problematik für völlig überflüssig. (II, 343-7) Eine von Winter nicht ausgesprochene Motivation für seine Ablehnung mag auch in den trotz zahlreicher lyrischer Passagen deutlichen naturalistischen Akzenten liegen - nicht ohne Grund gibt Björnson am Ende Charcots Leçons sur le système nerveux (1881) und Richers Etudes cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie (1881) an.²³³

Eine weitere ablehnende Stimme ist in der Nation mit Edward Stockton Meyer zu ÜUK zu hören, der das Stück in Berlin gesehen hatte und Kuno Francke, von dem wir vor allem im Zusammenhang mit den deutschsprachigen Dramatikern noch mehr hören werden, widerspricht, der in derselben Zeitschrift am 27.2.1902 die Hoffnung geäußert hatte, Björnsons Stück möge den deutschen Dramatikern den Weg weisen. Meyers Ablehnung basiert in erster Linie auf einer Kritik der Struktur und danach auf einem Infragestellen der sentimental und sensationell aufgemachten Thematik:

Both parts ... are very deficient in poetic conception, dramatic form, and artistic exposition. It would be hard to find two more poorly constructed plays; they are so lacking in the essential characteristic of the drama, unity of action, as not to merit the designation of dramas. ... The first part is very sentimental, and the second very conventional; these are just the two things which modern German drama suffered from... .

Für den Kritiker ist die Zustimmung der Masse zu ÜUK, dessen Relevanz in der Thematik er prinzipiell gar nicht in Frage stellt, keineswegs eine Empfehlung. ("German Dramatic Art", N LXXIV, March 13, 1902, 207)

233 Vgl. B.G. Madsen, "Björnstjerne Björnson's Beyond Human Power and Kaj Munk's The Word", MD III, May 1960, 30-6.

Erstaunlicherweise sind Kommentare zu Björnson und seinem Werk im Jahre 1903, in dem ihm der Nobelpreis zugesprochen wurde, selten, wie 1912 auch im Falle Hauptmanns, was als mangelnde Resonanz dieser Auszeichnung zu jener Zeit in den USA überhaupt gedeutet werden kann.

Der in Norwegen geborene John Nilsen Laurvik, der nach eigenen Angaben Björnson als Redner in seiner Heimat erlebte, gibt im Critic vom Januar 1903 eine von Wohlwollen und Bewunderung geprägte Darstellung von Björnsons Leben und politischem Wirken. Seinen Beitrag zu einer norwegischen Nationalliteratur sieht Laurvik vor allem in den Sagadramen. Im übrigen verweist er mit Genugtuung auf die Literatur zu Björnson von Gosse und Brandes. ("Björnstjerne Björnson", Cr XLII, Jan. 1903, 43-52)

Die nach Boyesen zweite längere Abhandlung zu Björnson finden wir im Frühjahrsheft des International Quarterly anlässlich des siebenzigsten Geburtstages in einem zwanzigseitigen und in fördernder Intention abgefaßten Artikel des sieben Sprachen beherrschenden Übersetzers von SS, Payne (1858-1919), einem Autodidakten, der von 1892 bis 1915 als Mitherausgeber des Chicagoer Dial fungierte. (DAB XIV, 332f.)

Payne, den wir der gemäßigten konservativ-"idealistischen" Richtung innerhalb der Kritik zurechnen dürfen, sieht Björnson, im Gegensatz zum kosmopolitischeren Ibsen, als Vertreter des norwegischen nationalen und völkischen Geistes. Wie Boyesen geht er chronologisch vor und gibt Thematik und Handlung der Werke an. Er findet, damit wieder an Boyesen erinnernd, die Dramen vor SS leichtgewichtig und von Oehlenschläeger beeinflusst, jenes Sagadrama allerdings im "idealistischen" Sinne "one of the noblest masterpieces of all modern literature." Unsere obige Einstufung Paynes wird bestätigt durch sein charakteristisches Ausweichen auf die Technik, beziehungsweise die dramatische Form, bei Stücken mit "moderner", weniger angenehmer Thematik. So lobt er die Technik in R, F und K. Björnsons Drama antimonarchistischer und antiklerikaler Tendenz, das Boyesen in der Schärfe seiner These zu einseitig gewesen war, stellt für Payne unter listiger Ausklammerung der Thematik "in many respects Björnson's greatest modern masterpiece in dramatic form" dar.

In anerkennender Absicht, wenn auch mit vager Formulierung und sichtlicher Distanz, wird der Ernst der Überzeugung und der Realismus dieser Werke erwähnt: "Such plain speaking and such deadly earnestness of conviction were indeed far removed from the idyllic simplicity of the peasant tales" Bei der Behandlung von L und H, die beide die Thematik der Frauenemanzipation anschneiden, hat Payne, wie vor ihm Boyesen, Zweifel über die definitive Aussage des erstgenannten Stückes. Im Gegensatz zu Boyesen enthält er sich jeder persönlichen oder emotionalen Stellungnahme. Von allen nun folgenden Dramen ist für Payne UUK bei weitem das wichtigste, wobei sein Vorgehen biographisch-psychologisierend und "idealistisch", nicht aber analytisch genannt werden kann. Das Werk spiegelt unmittelbar das Gewinnende des Menschen und Dichters Björnson wider:

Björnson has written nothing more profoundly moving than these plays, ... nor has he written anything which offers a clearer releivation of his own rich personality, with its unfailing poetic vision, its deep tenderness, and its boundless love of all mankind.

Wie sehr Payne den Standpunkt eines konservativen amerikanischen Credos²³⁴ vertritt, wird aus seinem eloquenten Lob für die nun wieder genehme Thematik von L und AS deutlich, die er mit der Idee der "consecration of the home" faßt, und die ihn zu großer Dankbarkeit verpflichtet:

he has no clearer title to our gratitude than that which he has earned by his unfailing insistance upon the sanctity of family life, its mutual confidences, and its common joys. ("Björnstjerne Björnson 1832-1902", IO VII, March-June 1903, 171-91)

Bis zum Jahre 1910, dem Todesjahr Björnsons ist eine fast vollständige Rezeptionslücke von sieben Jahren festzustellen. Sie wird nur durchbrochen von Howells' im Frühjahr 1906²³⁵ wiederholtem Vergleich zwischen dem egozentrischen Ibsen und Björnson, der einmal mehr, trotz der auch von ihm gewürdigten künstlerischen Leistung Ibsens, die "mildere Tonart" im Werk Björnsons und dessen aktives politisches Engagement als liberaler Demokrat vorzieht, auch wenn dabei seine künstlerische Entwick-

234 Vgl. A.W. Calhoun, 110, 306f., 325.

235 Für Herbst 1905 ist die Ausgabe von Björnsons berühmter Erzählung Synnøve Solbakken als erstem skandinavischem Text für den Gebrauch an amerikanischen Schulen und Colleges überhaupt festzuhalten. G.T. Flom, JEGP VIII, 1909, 279-82.

lung zurückgestellt werden mußte. Björnsons Dramen nennt Howells allzu summarisch-freundlich "the shapeliest and strongest plays, both real and mystical." ("Editor's Easy Chair", HM CXII, May 1906, 958-61) Hunekers Antwort auf seine bange Frage nach einem Ibsennachfolger nimmt leicht ironisch das Klisché des milden Björnson auf und weist auf die im Vergleich frappierende Schwäche der Technik bei Björnson hin: "There is Ibsen's fellow-countryman, the 'genial' Björnson, who is a too copious and versatile writer to master even the dramatic form as did Ibsen." ("After Ibsen?" F XXXIX, Oct. 1907, 248-54)

Im Todesjahr Björnsons erscheint der auf rund hundert Seiten erweiterte Aufsatz Paynes aus dem International Quarterly vom Frühjahr 1903 in Buchform. Für uns bringt das zum größten Teil mit dem Artikel identische Buch nichts Neues. Seine Bemerkungen zu den neu hinzugekommenen Stücken IW und D sind ebenso kurz wie bescheiden und reichen über eine Angabe der Thematik nicht hinaus. Für viele amerikanische Leser bot jedoch das Buch Paynes Gelegenheit, sich, wenn auch aus vorwiegend "idealistischer" Sicht, über Björnson zu informieren. (Björnstjerne Björnson 1832-1910, New York 1910)

An Howells anknüpfend stellen der Leitartikel im Dial und der Nachruf - der Dichter starb am 26.4.1910 - im North American Review von L.C. Willcox Björnsons im Vergleich zu Ibsen gewinnendere menschliche Eigenschaften heraus. Im Dial vom 16.2. wird die Überzeugung ausgesprochen, daß gegenüber Ibsens technischer Überlegenheit und intellektueller Schärfe, die Björnson in der breiten Öffentlichkeit in den Schatten gestellt hatten, doch Björnsons "more comprehensive sympathies, and his more vital and impressive individuality" sich allmählich durchsetzen sollten. Ein Grund für das mangelnde Echo ist nach Meinung des Kritikers das fehlende Erscheinen der Dramen Björnsons auf den englischsprachigen Bühnen, so daß sein Ruhm außerhalb Norwegens weitgehend auf seinen Erzählungen beruht. Von den Stücken mit "moderner" Thematik wird der polemische K als das größte bezeichnet. Nicht ohne förderndes Engagement, aber auch nicht ohne Ratlosigkeit, heißt es: "Why this work, to say nothing of others, has failed to find its way to our English stage, is a matter that passes comprehension." Ein Blick auf die Geschichte der Über-

tragungen hätte dem bekümmerten Kritiker, zum Teil wenigstens, etwas aus seiner Ratlosigkeit geholfen. Die zum Teil vornehm und privat in Frankreich, Deutschland und England erzogene Autorin und Übersetzerin Louise Collier Willcox (1865-1929), von 1906 bis 1913 Mitglied des "editorial staff" der North American Review (WWW I, 328), zeichnet in ihrer Abgrenzung zu Björnson ein karikaturales Bild Ibsens ("that sick soul"). Sie stellt das sonnigere Naturell Björnsons ("his heart was warmer, his nature more compliant") darüber, geht aber in ihrem stark von der Biographie des Dichters geleiteten Abriß nur auf dessen Lyrik und Erzählprosa ein. Am Ende lesen wir im Sinne eines erbaulichen und fördernden Nachrufs konservativen Geistes noch einmal von menschlichen Tugenden:

... so long as the energy, courage and bold - faces truthfulness of such men as these echo throughout the world, so long as new voices carry on their message, the human spirit is not without refreshment. ("Björnstjerne Björnson", D XLVIII, Febr. 16, 1910, 107-9; "Björnstjerne Björnson", NAR CXCI, July 1910, 44-55)

Ehe wir zum Jahr 1913 mit der von Björkman gesetzten Zäsur in der Björnsonkritik kommen, sei noch das leicht gedämpfte Lob in der Reaktion der Nation auf die wiederaufgelegte Ausgabe des 1888 von Payne Übertragenen SS und die amüsierte Reaktion Menckens zum jetzt antiquiert wirkenden N erwähnt, die beide in das Jahr 1911 fallen.

Die Nation begrüßt den Reprint des SS, zollt der Übersetzung artiges Lob, bezweifelt aber einen Erfolg beim amerikanischen Publikum, vor allem auf Grund der mangelnden Spielbarkeit. Die Trilogie, der "imaginative vigor and literary skill" sowie durchgehend hohes Tragödienniveau zugebilligt werden, wird schließlich trotz oder gerade wegen ihrer "purely literary beauties" ins Bücherregal verbannt. Abschließend weist der Rezensent auf die im SS verstreuten politischen Ideen in altnordischem Milieu als kleiner Stimulans für den zeitgenössischen Leser und "every lover of the true romantic drama" hin. ("Drama", N XCII, Febr. 16, 1911, 174)

Im Smart Set vom August 1911 bezieht sich Mencken kurz auf die im DCC nicht aufgeführte Übertragung von der Komödie N durch G.J. Colbron und bringt in kritisch-amüsierte Absicht den in-

zwischen deutlich gealterten Stoff des "old-fashioned two-acter" in Beziehung zu Ibsen: "to Björnson such homely matters were always of interest. Even before Ibsen he felt the dramatic pull of the commonplace." ("The New Dramatic Literature", SS XXXIV, Aug. 1911, 151-8)

E. Björkman nimmt Björnson unter die zehn von ihm behandelten Autoren in Voices of Tomorrow. Critical Studies of the New Spirit in Literature (New York 1913) auf. Er legt in seinen kurzen Bemerkungen den Akzent ganz auf die von ihm bewunderte lebensbejahende Kämpfernatur des Politikers und Dichters Björnson. Stark deterministisch argumentiert Björkman, wenn er Björnsons "unswerving, life-long faith in modern democracy" (123) auf den unmittelbaren Einfluß seiner Vorfahren und seiner Jugend zurückführt. Er weist auch auf die damals vielbeachtete Vortragsreise des Norwegers vom Herbst/Winter 1880/81 in den Nordwesten der USA hin, wohin ihn eine Einladung von Verwandten des großen verstorbenen norwegischen Geigers Ole Bull geführt hatte.²³⁶ Björkman hebt den Mut des Dichters zur Behandlung der Thematik im H hervor, vereinfacht jedoch die Dinge stark, wenn er die Frauenrechtsbewegung in den skandinavischen Ländern in vieler Hinsicht auf dieses Stück zurückführt. (123) Nach Meinung des Kritikers ist nach den Bauernerzählungen ÜUK das bekannteste und auch oft mißverstandene Werk Björnsons in der angelsächsischen Welt. Zur Klärung eines offenbar häufigen Mißverständnisses betont Björkman (die schon bei Paulding im Jahre 1901 erfolgte Feststellung), daß, richtig verstanden, aus ÜUK die Ungültigkeit, ja das Unglück der von religiös bewegten Sektierern oder extremem Sozialtheoretikern verheißenen Wunder zu entnehmen sei und weist auf Teil II des Werkes als unbedingt notwendigen Bestandteil für dieses Verständnis hin. (132)

In der Björnson als Mensch und Autor würdigenden Einleitung zu dem von ihm im selben Jahr edierten und übertragenen Band mit den Dramen H, NS und ÜUK (Teil I) gibt Björkman wieder einen

236 H.H. Höhne, 79. Der Autor gibt als Themen von Björnson-Vorträgen an: Probleme der skandinavischen Völker, Bibelkritik, Michelangelo, und sein Bekenntnis zum Freidenkertum. Die Aufregung über die teilweise strittige Thematik hatte sich jedoch bis zu den 1890er Jahren offensichtlich gelegt. Vgl. auch Paynes Björnsonbuch, 94.

biographischen Abriß und den uns bereits mehrfach bekannten Ibsen-Björnson-Vergleich, in dem das weiter gestreute Interesse, der Humor und das menschlichere und wärmere Werk des letzteren herausgestrichen werden. Vor Bewunderung strotzt folgende Bemerkung: "Clean, strong, fiery, gifted with a wonderful magnetic power, he seemed throughout his long life a giant among ordinary men." Zum ersten Mal wird das Frühwerk ZS mit seiner knappen Prosa und seinem Einfluß auf Ibsen und Strindberg erwähnt, aber dennoch SS als Björnsons erstes wirklich bedeutendes Drama hervorgehoben. F wird in technischer und in thematischer Hinsicht als ein gelungenes Novum für die Entwicklung der skandinavischen Dramatik bezeichnet:

[F] was not only the first wholly successful specimen of the modern prose play produced in the Scandinavian North, but it served also to introduce money and business into Scandinavian literature... .

Das psychologisierende Vorgehen des Autors in NS sieht Björkman ebenfalls als Aktivposten für ein potentiellles Interesse der Leser und Zuschauer seiner Zeit - und als Rechtfertigung für die von ihm getroffene Wahl. Ebenfalls im Zusammenhang mit der Thematik des H pocht der Übersetzer und Kritiker auf die Originalität und den Mut Björnsons:

Björnson was probably the first one to assert - and undoubtedly the very first one to do so in a work of high artistic quality - that men must be as chaste as women

Im Widerspruch zu seiner in Voices gemachten Feststellung steht Björkmans Behauptung, beide Teile von ÜUK seien unabhängig voneinander, was vom konservativen Kritiker der Nation, wie wir sehen werden, moniert werden wird. In einem weiteren Superlativ dieser wahrhaft werbenden Einführung nennt er Teil II von ÜUK "one of the most powerful portrayals of the modern struggle between capital and labor which Western literature has produced so far." (B. Björnson. Plays. Translated with an Introduction by E. Björkman, New York 1913, 3-5)

Während der Bookman fälschlicherweise alle Björkmanübersetzungen als englische Erstübersetzungen gelten läßt ("Chronicle and Comment", B XXXVII, June 1913, 371f.), hat der Kritiker der Nation ein besseres Gedächtnis, nennt die Auswahl Björkmans unglücklich und ist von seiner unidiomatischen Übertragung, die

"unworthy of Mr. Björkman" sei und alle Merkmale eines "hack translator" zeige, enttäuscht, zumal die einfache, wirklichkeitsnahe Diktion Björnson nun "queer, remote, and orphic" erscheine. Der Rezensent hätte an Stelle des an Ibsens Gespenster orientierten und seiner Meinung nach weit weniger effektvollen H den zweiten Teil von UK vorgezogen, obwohl er an diesem Drama (Teil I) Bühnenwirksamkeit und intellektuelle Klarheit vermißt und seine unliebsame Thematik weit weg, in arktische Zonen, verweist. Hinzu kommt das von Paulding und Björkman berichtet geglaubte Mißverständnis über die Aussage des Werkes, die dazuhin flugs mit der mutmaßlichen Meinung des Autors identifiziert wird:

As a reflection of life among the bleak and stern rocks of the more Arctic parts of Norway, the play is impressive. As a criticism of the life which it portrays, it remains incoherent, largely because Bjørnson writes of Pastor Sang not with the poise of an observer, but with the enthusiasm of a devotee.

Daß Adolf Sang stirbt an dem ersten Zweifel, "... daß es anders zugeht ... in der Welt, als seine fromme Zuversicht geglaubt hat",²³⁷ ist dem Rezensenten nicht einsichtig. Lobend, aber vage, äußert er sich zu Björnsons Kraft, seinem "gusto" und der "immense moral earnestness", die aber "by its very vehemence" vertan werde. Charakteristisch für die die "moderne" Thematik ablehnende Haltung des Kritikers ist seine Überzeugung, Björnsons Komödien und Erzählungen seien wohl von Bestand, seine "social dramas" werde man in Zukunft aber nur verengt mit einer Art völkerpsychologischem Interesse als "students of the life of the North" lesen; ein Anspruch auf Allgemeingültigkeit wird diesen Werken und ihrer Thematik glatt aberkannt. ("Drama and Music", N XCVII, Nov. 13, 1913, 466f.)

Björkmans Vorwort zum zweiten, 1914 publizierten Band der Dramen Björnsons ist in ebenso eindeutig fördernder Intention wie das zum ersten Band abgefaßt. Diesmal sind die Bezüge auf die vermuteten "idealistischen" Wertmaßstäbe des Empfängerlandes noch deutlicher von ihm ausgesprochen. So werden im obligatorischen Lob für die Persönlichkeit Björnsons sein Optimismus, sein Glaube an das Gute im Menschen und an die Lösung aller Probleme ange-

237 G. Neckel, 115.

führt. Er empfiehlt Björnson als einen Dichter, der von allen großen Skandinaviern des 19. Jahrhunderts zur (auch für 1914 angenommenen) amerikanischen Wesensart die engste Affinität besitze. An Paynes dankbare Formulierung von 1903, die "consecration of the home" erinnert Björkmans zusätzlich auf die Autorität des norwegischen Literaturhistorikers Henrik B. Jaeger (1854-95; SU XIV, 945) gestütztes Urteil, wonach ein für Björnson entscheidendes Anliegen das der Bewahrung von Familie und Heim gewesen sei. Im Bemühen um Aktualisierung der Thematik von GL und in der Erkenntnis der im Jahre 1914 seit 1885 fortgeschrittenen Entwicklung, versucht der Kritiker eine Art Ehrenrettung für Björnsons einstmals mutiges Eintreten für mehr Gleichheit zwischen Frau und Mann:

In a way the attitude taken by Björnson in this work may be considered old-fashioned, as he persists regarding woman as primarily man's helpmate. But within these limits he is radical and modern enough to satisfy the most advanced demands.

Gewagt erscheint die Gleichsetzung der zentralen Thematik und des Schlusses von GL mit Shaws Man and Superman. In seinem Bestreben, den hier übertragenen zweiten Teil von ÜUK dem amerikanischen Leser zugänglicher zu machen, schildert Björkman lobenswerterweise, wenn auch mit in dieser Kürze unvermeidlicher Lückenhaftigkeit, die Klassen- und Verhaltensunterschiede im Norwegen des späten 19. Jahrhunderts. Ein Mittelweg zwischen den bisher von ihm geäußerten widersprüchlichen Bemerkungen zur Eigenständigkeit der beiden Teile von ÜUK stellt sein Hinweis auf das prinzipielle Eigengewicht der Einzelstücke mit der Möglichkeit eines besseren Verständnisses des zweiten nach vorheriger Lektüre des ersten dar. Im Zusammenhang mit La, dem dritten in diesen Band aufgenommenem Drama, sieht Björkman die Figur der "ultra-modern adventuress", über den Rahmen des Werkes hinausgreifend, als Verkörperung und Verurteilung des im 19. Jahrhundert vorwiegend von Stirner und Nietzsche vertretenen "anti-social individualism." Bei La fällt auch ein Wort zur Technik; er nennt das Werk zu Recht "close-knit" und erkennt seine Nähe zu Ibsen. Zur gerade noch erträglichen Gefahr erklärt er die Musiksymbolik, schließt jedoch in einem seiner großmütigen Vergleiche: "Viewed in its entirety... it impresses us with an air of artistic and intellectual grace that has few parallels

in the drama of today." (B. Björnson, Plays. Translated with an Introduction by E. Björkman, New York 1914, 3-7)

Das Jahr 1914 bringt vier Reaktionen zu den beiden von Björkman übersetzten und edierten Björnsonbänden. Dabei überwiegt die Tendenz, von Menckens Kommentar abgesehen, einer kühleren Einschätzung dieser bereits als einer vergangenen Epoche zugehörig empfundenen Dramen. Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang das dabei fallende, einer Behandlung der Stücke selbst ausweichende Lob für die aus den Werken selbst deduzierten Eigenschaften des Autors.

Lee Wilson Dodd (1879-1933), der seinen Beruf als Rechtsanwalt im Jahre 1907 gegen den eines Dramatikers, Romanciers und Kritikers bei der Saturday Review of Literature eintauschte (WWW I, 328), verhehlt in seiner Rezension in der Yale Review nicht die Langeweile, die er bei der Lektüre des ersten Bandes der von Björkman übertragenen Dramen empfunden hat. Mangel an erregender Thematik, an dramatischer Knappheit und eine Konventionalität in formaler Hinsicht sieht er als deren Ursache an. Dafür, als Zeichen seiner Gutwilligkeit, findet Dodd lobende Worte für die künstlerische Aufrichtigkeit des Autors, für gelegentliche humorvolle Züge bei der Charakterisierung und "bright flashes of idealistic fervor" - die, was Dodd nicht schreibt, sicherlich zur Entfremdung mit dem Leser von 1914 beitragen. ("Book Reviews", YR n.s. III, April 1914, 596-600)

Im Dial zieht vom zweiten Band Teil II von UUK einen Großteil des im ganzen freundlichen Kommentars auf sich. In einem Vergleich mit dem um Objektivität bemühten Streikdrama Strife des Briten Galsworthy zeigt sich der Rezensent trotz der ihm zu lang und zu thesenhaft erscheinenden Reden und des pietistisch anmutenden Schlusses von der (vagen) "beauty of vision" in UUK beeindruckt: "the power of its grasp on life makes Strife seem an amateurish pamphlet in comparison." GL und La erscheinen mit ihrer Thematik nicht so interessant, spiegeln aber nach Meinung des Rezensenten den Adel und die Weite des Geistes Björnsons wider. Die Übersetzung des gebürtigen Schweden wird "taktvoll" kritisiert - man vergißt nie, daß es sich tatsächlich um eine Übersetzung handelt. ("A Norwegian Dramatist in Translation",

D LVI, June 16, 1914, 507) H.L. Mencken begrüßt im Smart Set lebhaft Björkmans Übersetzungen. Obwohl er ihn als Kritiker nicht schätzt, trägt er ihm das definitive Pionierwerk über Björnson an - Paynes verlängerten Artikel von 1910 findet er zu Recht nicht informativ genug. Wie Björkman wünscht er größere Beachtung für den von Ibsen im Ausland überstrahlten Dichter, und er bedauert die geringe Anzahl von amerikanischen Björnson-Aufführungen. Und wie Björkman findet Mencken es unverständlich, daß Björnsons Optimismus in den USA auf kein breiteres Echo stieß. ("Calsworthy and Others", SS XLIII, July 1914, 153-60) Die Bemerkungen der Nation lesen sich wie eine Antwort darauf; sie machen in der Besprechung von Teil II von UUK, das, vom vierten Akt abgesehen, "an absorbing and powerful tragedy" genannt wird, deutlich, daß eine neue Epoche angebrochen, ein anderes Lebensgefühl im Entstehen ist. Björnsons optimistisches Vertrauen in der Macht des Wandels zum Guten in der Geschichte stößt einen Monat nach dem Attentat von Sarajewo und wenige Wochen vor der Kriegserklärung Österreichs an Serbien auf Widerspruch:

Björnson as clearly as any of his contemporaries believed firmly that the solution of all social problems would be found by letting the great world spin forever down the ringing grooves of change. Partly because we have begun to see the shallowness of this blind worship of the god of flux, much of Björnson's impassioned preaching seems to-day rather hollow.

Zur Technik bemerkt die Nation ein Verflachen der dramatischen Energie im letzten Akt der Björnsonschen Dramen. La wird als "one of the most charming and most skillfully constructed of all Björnson's dramas" gelobt. Björkmans Übersetzertalente sind dagegen ernsthaft in Zweifel gezogen, kann er doch nicht einmal nach Meinung des Rezensenten Vulgarismen von der Umgangssprache unterscheiden. ("Björnson in English", N XCIX, July 9, 1914, 51)

In der Buchkritik ist die Distanz zu Björnson noch deutlicher zu belegen. Hiram Kelly Moderwell, Autor eines Buches, das das Drama unter vorwiegend technisch-dramaturgischer Perspektive untersucht, sieht in der Naivität der Stücke Björnsons einen Grund für ihre mangelnde Popularität außerhalb Norwegens. Im Gegensatz zu Ibsens "fiercely tight intellectual coherence ...

there is a certain obviousness of effect."²³⁸ Den Geist und den Charakter Björnson hingegen findet Moderwell beachtenswert. Die mystische Atmosphäre in UUK wird von ihm gelobt; gerade das von William Winter als absurd gebrandmarkte Phänomen des aus der "reasonableness" Gelöst-werdens schätzt Moderwell. Allerdings irrt er sich, wenn er den Mystizismus als typisch für Björnson ausgibt - offenbar ist der Kritiker bei seiner Lektüre bei Teil I von UUK stehengeblieben. ("The Theatre of To-Day, New York 1914, 203f.)

Der 1873 geborene und seit 1910 an der Universität von Cincinnati lehrende Frank W. Chandler (AAB, 128), der in seinen Aspects of Modern Drama (New York 1914, ³1920, 334-6) zwischen 1911 und 1914 in Cincinnati und an der Columbia-Universität gehaltene Vorlesungen verwertet und bei der Behandlung der vorwiegend nach ihrer Thematik gruppierten Dramen meist über Inhaltsangaben nicht hinauskommt, sieht Björnson als einen beachtenswerten Dramatiker des Übergangs, noch angehörig einer Epoche, in der die Autoren den Individualismus predigen, aber auch schon teilhabend an der Sicht der jüngeren Autorengeneration, die einen "collectivism", größere Einheiten innerhalb der menschlichen Gesellschaft und deren Problematik darstellen wollen. Björnson stünde demnach in Chandlers großem Raster zwischen Ibsen und Brieux.

L. Lewisohn verfährt in seinem 1915 zum ersten Mal aufgelegten Drama (24-6) wesentlich unsanfter mit Björnson, dem er seine Rolle als Moralist übernimmt. Er sieht ihn als ungeeigneten Propagandisten seiner Ideen: "His thinking is never close; his vision of life is never unblurred by his moral enthusiasm." Der Hauptakzent seines Kommentars liegt auf der Enthüllung der von Björnson im H thematisierten Geschlechtermoral. Für den späteren Freudianer Lewisohn ist es die des doktrinären Romantikers, der an der Komplexität dieses Phänomens mit seinen "vast and ancient forces, biological, moral and economic" vorbeigeht. Als dramati-

238 Der Dramakritiker der New Republic V, vom 11.12.1915, 149, kritisiert bei aller freundlichen Aufgeschlossenheit die Psychologie von Mutter und Töchtern in der von Emanuel Reichers Modern Stage aufgeführten IW als "something obvious and blue-printy" und bemerkt, allerdings im positiven Sinn, ebenfalls die Naivität der Atmosphäre.

sches und poetisches Meisterwerk Björnsons bezeichnet er Teil I von ÜUK.²³⁹ Ein Lob erhält auch F mit den Epitheta "vigorous and convincing."

3. August Strindberg: "a dramatist for vast wonder"

Strindberg (1849-1912), der heute als anerkannter Meister des modernen psychologischen Dramas und zugleich als wichtige Zäsur im Übergang des europäischen Dramas vom 19. Jahrhundert zur Moderne,²⁴⁰ sowie mit ND als einer der Väter des expressionistischen Dramas²⁴¹ bezeichnet werden kann, hatte es als Verfasser von Dramen mit der Thematik des Geschlechterkampfes bis in unsere Zeit schwer, auf den amerikanischen Bühnen, beim amerikanischen Publikum, wie bei der Kritik den ihm gebührenden Rang einzunehmen. Gassner erwähnt noch 1960 keinen definitiven Bühnenerfolg für den Schweden in Amerika.²⁴² Wie R.H. Haugen in seiner unveröffentlichten Dissertation American Drama Critics' Reactions

239 T.H. Dickinson teilt diese Auffassung in seinem 1927 publizierten Handbuch, An Outline of Contemporary Drama, Boston-New York-Chicago-Dallas-San Francisco, 65.

240 Vgl. J. Gassner, "The Influence of Strindberg in the United States", WT XI 1962/3, 21-9; The Theatre in our Time, New York 1960, 176 und E. Bentley, The Playwright as Thinker, New York 1946, 60.

241 W.H. Sokel, The Writer in Extremis, Stanford, Cal., 1959, 34, 36.

242 "The Influence...", 21-9, und Theatre, 171, sowie E. Bentley, Playwright, 195f., wonach Strindberg noch heute im amerikanischen Bewußtsein kaum mehr sei als "the dim recollection of another lunatic genius who perhaps never left off beating his wife." A.H. Quinns umgearbeiteter Fassung seiner B. Matthews gewidmeten konservativen History von 1936 ist noch ein "idealistisches", auf die Thematik bei Ibsen und Strindberg fixiertes Echo zu entnehmen; "Great as the power of Ibsen and Strindberg may be, they present those facts of life which men must forget if life is to be noble or even endurable." (6f.) T.H. Dickinson, der in seiner Outline Strindbergs Leistung in der Erweiterung von Stoff und Technik würdigt, gibt eine "schonend" vage gehaltene Erklärung für die schleppende Strindbergrezeption in Amerika: "his apparent unbalance and ... that peculiar intensity of method that carried him beyond the sympathies of any but the strongest mind of his audience." (180, 191f.)

to Productions of August Strindberg (U. of Minn. 1957, 7)²⁴³
bemerkt, wurden auf New Yorker Bühnen zwischen 1912 und 1956
lediglich 30 Aufführungen, Amateurtheater ausgenommen, gegeben,
wobei nur zwölf verschiedene Werke, fast ausschließlich natu-
ralistischer Machart, gezeigt wurden. Vergleichszahlen zu
Deutschland, wo allein zwischen 1913 und 1915 1.035 Vorstel-
lungen von 24 verschiedenen Strindbergdramen in 62 Städten zur
Aufführung gelangten, erhellen zumindest die verschiedenartigen
Dimensionen der Rezeption auf der Ebene der Aufführungsgeschich-
te.²⁴⁴

1. Vorstufen zu Hunecker

Vor Huneckers Artikel in der Sun vom 8.3.1903, den wir als erste
Zäsur innerhalb der frühen amerikanischen Strindbergkritik fest-
halten wollen, sind uns nur zwei kritische Äußerungen zum dra-
matischen Werk des Schweden bekannt. Die erste, 21 Jahre nach
Strindbergs erstem Drama, der Komödie N,²⁴⁵ in Amerika erschie-
nene und uns zugängliche Kritik stammt von C.S. Hartmann in
Poet-Lore vom Januar 1891, einer Zeitschrift, die sich bis 1910
mit sechs übersetzten und abgedruckten Dramen um Strindberg in
Amerika verdient gemacht hat. Hartmann ist in seiner Sammelbe-
sprechung vier skandinavischer Autoren bei aller Unvoreingenom-
menheit, deren er sich befleißigt, vom neuartigen und kühnen In-
halt der Dramen Strindbergs - von Technik, Psychologie oder bio-
graphischem Bezug ist nicht die Rede - stark beeindruckt und
auch etwas unschlüssig über seinen eigenen Standpunkt. Zum V,

243 Haugens 113 Seiten umfassende Dissertation stützt sich bei
dem großen Zeitraum (1912-56) der von ihm untersuchten Strind-
bergrezeption auf eine verhältnismäßig geringe Anzahl von
"play reviews" und sehr wenige Zeitschriftenartikel, die wir,
soweit sie unser Material ergänzen, hinzuziehen, zumal uns
die unveröffentlichte Dissertation E.E. Rapps, Strindberg's
Reception in England and America, U. of Colorado 1940, unzu-
gänglich blieb. Als kleiner, ebenfalls unberücksichtigt ge-
bliebener Beitrag ist noch A. Gustavson, "Some Early English
and American Strindberg Criticism", in: Scandinavian Studies
Presented to George T. Flom by Colleagues and Friends, ed.
H. Larsen and C.A. Williams, Urbana, Ill., 1942, 17, zu er-
wähnen.

244 Vgl. C.E.W.L. Dahlström, Strindberg's Dramatic Expressionism,
Ann Arbor 1930, 61. Die englischsprachigen Strindbergauffüh-
rungen in New Yorker Theatern beginnen erst ab Frühjahr 1912.

245 Vgl. G. Ollén, August Strindberg, Velber 1968, 23.

den er fälschlicherweise als Strindbergs erstes Drama bezeichnet, bemerkt Hartmann:

It is remarkable for its bold and quaint ideas that upset all conventional laws of morality. ... There are sentences in this play the truth of which nobody can deny, but which, nevertheless, nobody has had the courage to write down before. ("Modern Scandinavian Authors: Kielland, Garborg, Strindberg, Ole Hansson", P-L III, Jan. 1891, 33-8)²⁴⁶

Ebenfalls um wohlwollende Objektivität und Information bemüht ist Frida Stephenson Sharpe in ihrem Leitartikel im Critic vom 12.2.1898, in dem sie ohne präzise eigene kritische Meinung den Inhalt einer Reihe von Dramen Strindbergs wiedergibt und vor allem auf Strindbergs ständig wechselndes geistiges Interesse hinweist. Neben einer Liste der Werke des Schweden gibt sie biographische Informationen und weist auf den Einfluß Nietzsches und Schopenhauers hin. Ihr leichtes Anstoßnehmen an Thema und Form und der Thematik des Frauenhasses kann aus wenigen Vokabeln registriert werden - sie nennt FJ "his weirdly realistic tragedy" -; dagegen kommt ihrem Geschmack die leichtere Gangart von K ("wonderfully clever sketches") näher. ("August Strindberg", Cr XXXII, Febr. 12, 1898, 103-5)

Größere Verwirrung und eindeutigere Ablehnung der Kunst Strindbergs und ihrer Motivation lassen sich aus den Titeln zweier in Literature erschienenen Artikel anonymer Verfasser entnehmen, - "Northern Pessimism", (V, Aug. 18, 1899, 126) und "A Literary Woman Hater" (XIX, Sept. 2, 1899, 278), die bei Haugen (19) angeführt werden.

2. "An emotional bombshell": die Strindberg-Kritik Hunekers (1903-1907)

Hunekers Artikel in der New Yorker Sun vom 8.3.1903 enthält eine der ersten vollständigen kritischen Darstellungen der dramatischen Werke Strindbergs. Der Kritiker bezieht sich dabei meist auf die als reifste Leistung gelobten, 1900 in Deutschland von Emil Schering übersetzten und edierten Elf Einakter.

246 Björnson betont in seinem 1894 erschienenen, aber vor dem 1884 erfolgten Zerwürfnis der beiden geschriebenen Bok om Strindberg seine und Jonas Lies Überzeugung von der fundamentalen Ehrlichkeit in Strindbergs Denken, das er dem eines moralischen Pietisten annähert. Vgl. S. Ahlström, Hg., Strindberg im Zeugnis der Zeitgenossen, Bremen 1963, 90f.

Huneker stellt fest, daß Strindberg den angelsächsischen Völkern bisher kaum von Bühne oder Lektüre her bekannt sei. Mit seinem uns von seiner Behandlung Ibsens schon vertrauten Interesse am Psychologischen - im Werk und in der Reaktion des Zuschauers bzw. Lesers - nennt er FJ "an emotional bombshell"; das Werk beweise "the writer's deep, almost abysmal knowledge of human nature"²⁴⁷ und mache die Schlußszene in Ibsens Gespenster zu einem "entertainment for urchins." Hunekers Ablehnung des "well-made play" alten Stils erhellt aus seinem Hinweis, daß Ibsen und Strindberg für ihn vor allem Schöpfer von Charakteren und keine "arrangers of pretty situations, or contrivers of climaxes" seien. Er vernachlässigt aber dabei den bei Strindberg auffälligen und ergiebigen Bereich der Technik. Neben dem Hinweis auf die in FJ enthüllte Intensität der Leidenschaften erwähnt Huneker, nur oberflächlich auf die Technik eingehend, die Zwangsläufigkeit der Geschehnisse. Er nimmt Strindbergs Werk gegen den offensichtlich auf Grund der Thematik und ihrer sprachlichen und dramatischen Ausformung erfolgten Vorwurf der Pornographie in Schutz, relativiert seine Apologetenrolle aber mit dem Verweis, daß der Dramatiker doch die Illusionen des Lebens, der Liebe und der Kunst zerstöre. Er geht sogar angesichts der Intensität und psychologischen Brutalität dieser Dramen so weit zu fragen, ob "the realism of the stage ... does not demand gauze veils", was uns, die wir den gar nicht so unmittelbar enthusiastischen Zugang Hunekers zu Ibsen gesehen haben, nicht wundern darf.²⁴⁸ In Zusammenhang mit dem naturalistischen G drängt sich Huneker der Vergleich mit "the obsequies of three human beings" auf. B gibt er an einer Stelle nicht zuletzt wegen Elementen humorvoller Aufhellung große Chancen bei einer amerikanischen Aufführung, um wenig später seinen Zweifeln über die amerikanische Rezeption Ausdruck zu verleihen, und zwar auf Grund der amerikanischen Tabus entgegengesetzten Thematik: "Possibly as America is a divorce-loving nation, it would reject with indignation the sight of so many bleaching family bones!" ("August Strindberg, the Swedish Dramatist", NYSun, March 8, 1903, 6)

247 Beide Formulierungen erschienen Huneker gelungen und wichtig genug, verbatim in seinen Strindbergessay in Iconoclasts aufgenommen zu werden.

248 Bentley, Playwright, 195f., ist sich der zwiespältigen Reaktion Hunekers offensichtlich nicht bewußt; Björkman erwähnt er ebenfalls nicht.

Hunekers Pessimismus, was die Strindberg-Rezeption auf der amerikanischen Bühne betrifft, ist auch seinem Brief vom 11. Oktober 1904 an Edward Morse, seinen Lektor im Scribner's-Verlag, in dessen Besitz sich der Brief befindet und worin wieder die Thematik den Stein des Anstoßes bildet, zu entnehmen. Darin berichtet der Kritiker von einem für ihn intensiven Theatererlebnis bei einer Berliner Aufführung von FJ und bezeichnet Strindberg als den "biggest man now that Ibsen's work is done. ... I never saw a more terribly tragic play than Fräulein Julie in Berlin. But - impossible for us. It is too profoundly true." (Zit. nach A.T. Schwab, 139)

Der 23 Seiten umfassende Strindbergessay in seinen Iconoclasts (139-62), die im selben Jahr erschienen, in dem die erste New Yorker Aufführung von FJ stattfand, fällt an Sachkenntnis und Niveau erheblich gegenüber Hunekers Ibsenbeitrag, was ihm J.W. Hartmann, Germanist am New Yorker City College, im American-Scandinavian Review noch neun Jahre später mit der Qualifizierung des Bandes als "uninstructed and pretensions claptrap" drastisch vorhalten sollte. ("Strindberg in 1913", ASR II, 54f.) Einer der Gründe dafür ist in Hunekers nicht einmal überarbeiteten Übernahme seines Artikels aus der Sun vom März 1903 zu suchen. Der Tenor im Essay des Kritikers ist insgesamt weiterhin günstig für den Schweden, zumal der für Huneker primäre Test für einen guten Dramatiker, ein "prime creator of character" zu sein, positiv ausfällt. Im ganzen Essay fällt jedoch kein einziger Satz über die von Strindberg so verschiedenartig gehandhabte Technik. Strindbergs Elf Finakter bleiben für Huneker der schlüssige Beweis für das Genie des Autors. Daß er bei vielen Werken Strindbergs doch zumindest den Verdacht des Düsteren und Bizarr-Abartigen nicht ganz unterdrücken konnte, beweist sein Lob von B:

It is such a play as this that vindicates Strindberg's claim to the mastery of the drama. Here he is at his human best, freed from the bizarre, and his humour and wit illuminate the ghastly darkness with friendly flashes.

Hunekers relativ unverbindliche Bemerkungen zum T, dessen Technik

er nicht erfaßt:²⁴⁹ "that wonderful thing, a real dream put before us with all the wild irrelevancies of a dream, yet with sober and convincing art" und zum To: "a most startling play, one of my favorites", demonstrieren trotz, oder gerade wegen, ihrer grundsätzlich wohlwollenden Haltung seine Hilfslosigkeit diesen Werken gegenüber, eine Reaktion, von der auch der Übersetzer Björkman sieben Jahre später nicht frei sein sollte. Noch im Herbst 1907 zögert Huneke, als er sich die Frage nach einem Nachfolger für den verstorbenen Ibsen stellt und dabei auch Strindberg nennt. Er gesteht ihm "universal quality in his work" zu, weist aber auch auf sein zügelloses Temperament hin, das manches Werk seiner Kontrolle entgleiten ließ. Vor allem bezweifelt Huneke, daß Strindbergs Einfluß auf das Drama je den Ibsens erreichen werde, ohne jedoch Gründe anzugeben. Im Gegensatz zu seinem Sun-Artikel stellt er jetzt wieder Ibsens Gespenster in seiner furchtbaren Wirkung vor FJ, das aber dicht darauffolgt. Diesmal nimmt er Strindberg vor dem Vorwurf der Verrücktheit in Schutz. ("After Ibsen?", F XXXIX, Oct. 1907, 248-54)

3. Von Huneke bis zum Jahre 1912

Die Jahre von der ersten New Yorker Aufführung von FJ und den Artikeln Hunekes bis zum Jahr 1912, dem Todesjahr Strindbergs, das aus diesem Anlaß mit einer Reihe von Kommentaren und auch zahlreichen Übersetzungen in Buchform eine zu seinen Lebzeiten unerreichte Resonanz bei der amerikanischen Kritik brachte, bieten einige wenige im ganzen fördernde kritische Äußerungen.

Francis J. Ziegler, der Übersetzer von Wedekinds Frühlings-Erwa-chen, der für die Frühjahrsnummer des Poet-Lore von 1906 Strindbergs S und 1909 das acht Jahre zuvor entstandene Märchenstück Sch übertrug, stellt dem Einakter ein kurzes Vorwort voran, dem wir, drei Jahre nach Hunekes ähnlich lautender Bemerkung in der

249 Vgl. dazu etwa Strindbergs Anmerkung aus dem Jahre 1907: "Die Personen spalten sich, verdoppeln sich, sie verflüchtigen und verdichten sich, zerfließen und fügen sich wieder zusammen. Aber ein Bewußtsein steht über allem, das des Träumers. ... Denn bei näherem Betrachten erweist sich die Komposition als ziemlich fest - eine Symphonie, polyphon, hier und da fugiert mit dem immer wiederkehrenden Hauptthema... ." A. Strindberg, Über Drama und Theater, Hg. M. Kesting und V. Arpe, Köln 1966, 139f.

Sun entnehmen, daß Strindbergs Name gerade erst in Amerika erwähnt wird. Er weist auch auf die Aufführung von FJ durch Orlenews Truppe hin, die mit der russischen Sprache natürlich auch nur ein sehr begrenztes Publikum erreichte. Ähnlich wie Hunecker nimmt er den Schweden gegen den Vorwurf der Verbreitung von Pornographie in Schutz und deutet einen der wichtigsten Gründe, den der Thematik des Geschlechterkampfes, für die zögernde Rezeption seiner "idealistische" Tabus verletzenden Werke etwas klarer an als Hunecker es bisher, vielleicht auch aus taktischen Gründen, tat: "Strindberg's plays, although never pornographic, as a rule deal with matters upon which Anglo Saxons avoid discussion." Ziegler betont die Wirklichkeitsnähe auch in der Psychologie der dramatischen Gestalten bei Strindberg, ohne jedoch detaillierte Angaben zu machen: "Strindberg's characters are real, despite their neuroticism. They speak the language of real life and never that of literature", was eine präventive Replik auf Vorwürfe gegenüber den dramatischen Personen als extreme, exzentrische Phantasieprodukte darstellt. Nach einem biographischen Hinweis auf Strindbergs persönliche psychische Schwankungen beeilt sich Ziegler, wieder in eindeutig apologetischer Absicht, Logik und vorzügliche Technik in dessen Stücken zu betonen. Mit dem hier vorgestellten Einakter S und der mit feiner psychologischer Einfühlungsgabe gestalteten Thematik von der Rivalität zweier Schauspielerinnen um einen Mann erhofft sich der Übersetzer vor allem der fehlenden Härten wegen einen Erfolg beim amerikanischen Publikum. ("August Strindberg", P-L XVII, spring 1906, 46)

In einem weiteren, diesmal unpaginierten Vorwort zur eigenen Übersetzung - es handelt sich um die 1910 erstmals in den USA publizierte²⁵⁰ Übersetzung von G, bezeichnet Ziegler, wie Hunecker vor ihm, die Einakter als Strindbergs reifste Werke. Er sieht G als Versuch einer leider nicht näher erläuterten Ausweitung der Bühnentradition auch unter Benutzung extravaganter Eigenarten. Der Übersetzer betont Strindbergs "diabolical skill

250 Mary Harneds Übertragung desselben Stückes kam erst in der Frühjahrsnummer des P-L heraus. DCC I, 431.

as a psychologist" und im Zusammenhang mit G selbst die autobiographische Komponente des Werks. (The Creditor. A Tragic Comedy. Translated from the Swedish by F.J. Ziegler, Phila. 1910)

Während H. Tyrell vom Forum aus Anlaß der Orlenew-Nasimowa-Tournee reichlich summarisch Strindberg zu der auch vor "unangenehmen" Bereichen nicht zurückschreckenden revolutionären Gruppe der Realisten wie Ibsen, Hauptmann, D'Annunzio und anderer rechnet, sind die Bemerkungen Paul Harboes im Bookman wohl wesentlich differenzierter, aber immer noch ohne konkreten Bezug auf Strindbergs Werke. Für Harboe ist Strindberg der brillianteste Vertreter der modernen Literatur, ein Meister der Technik und ein Pionier. Der Kritiker wendet sich gegen ein Betonen der Abhängigkeit der Strindbergschen Ideen vor allem von Nietzsche und Ibsen und stellt ihn, sichtlich bemüht, als originellen und eigenständigen Mann, als den "greatest subjectivist of all time" heraus. Wie sehr im Herbst 1906 noch immer Ibsen der Maßstab war, an dem ein "Moderner" gemessen wurde, zeigt Harboes würdigende und doch etwas unsicher vorgetragene Aufforderung: "... the Swedish writer demands to be studied almost, perhaps quite as much, as Henrik Ibsen." ("The Drama", F XXXVIII, July 1906, 69-85; "Silhouettes of Some Swedish Writers", B XXIV, Oct. 1906, 143-50)

H.L. Mencken geht im Smart Set kurz auf zwei von Ziegler übertragene Einakter Strindbergs ein. Sowohl in G als auch in dem ebenfalls 1910 in Philadelphia bei Brown Brothers herausgekommenen und bitter ironisch betitelten Einakter M stellt Mencken die Mysogenie des Schweden als "at its worst" dar, versagt aber andererseits Strindbergs Genie nicht seine Anerkennung: "Strindberg knows how to write. For all his violence, he never grows ridiculous." ("The Revival of the Printed Play", SS XXXIII, Febr. 1911, 163-8)

4. Strindberg in Buchform: 1912

Menckens Artikelüberschrift "The Revival of the Printed Play" der Februarnummer des Smart Set kann mit besonderer Berechtigung auf Strindberg, Amerika und das Jahr 1912 bezogen werden. In

dieses Jahr fallen eine Reihe von Übertragungen des amerikanisch-schwedischen Ehepaares Edith und Wärner Oland²⁵¹ und E. Björkmans, der zwischen 1912 und 1916 mit insgesamt vier Bänden und 18 Strindbergdramen numerisch die größte Leistung vollbrachte.²⁵² Das Todesjahr Strindbergs markiert ferner eine Zäsur in der Rezeption der Werke des Schweden durch den Anreiz für die Kritiker, sich in Nachrufen und unter Bezugnahme auf jetzt nachlesbare Werke zu der umstrittenen Gestalt zu äußern, und schließlich durch die am 9.4. stattfindende, bereits von uns erwähnte Erstaufführung des V in englischer Sprache, die beachtliche 31 Abende erleben sollte.

Die Übersetzer E. und W. Oland leisten zur Strindbergkritik keinen Beitrag. Ihren Übertragungen von V, FJ, S und Gt werden vom Verlag J.W. Luce & Co. lediglich ein unpaginierter Hinweis auf V und FJ als Höhepunkte innerhalb der nicht näher erläuterten Strindbergschen Technik und als bleibender Beitrag zum Drama allgemein vorangestellt. (Plays. The Father. The Countess Julie. The Outlaw. The Stronger. Tr. E. and W. Oland, Boston 1912)

Björkmans Einleitungen zu den von ihm übertragenen Dramen sind um ein Leserpublikum bemühte, aber wenig profunde oder originelle Kommentare, die zeigen - dies gilt vor allem für die schwierigeren Werke wie das T und den To -, daß das Phänomen Strindberg selbst seinem Übersetzer mehr Rätsel aufgab, als Antworten suggerierte.

In seinen Bemerkungen zu FJ, dessen Vorwort ihm offenbar unbekannt war, hebt Björkman, den wir bereits als Übersetzer und Bewunderer Björnsons kennen, die meisterhafte, aber nicht erläuterte Technik, den Theaterzuschnitt und die fesselnde Thematik des Werkes hervor. Er erkennt FJ als Strindbergs kühnsten Versuch, das moderne Theater für den (ebenfalls nicht näher spezifizierten) Naturalismus zu gewinnen. Die in diesem

251 Der ungewohnte Umlaut in Wärner wurde meist zu a vereinfacht.

252 Haugen, 10, gibt, auf E.E. Rapps uns nicht zugängliche und in Band XXIII der Scandinavian Studies, Febr. 1951, 1-20, erschienene Bibliographie gestützt, für den Zeitraum 1899-1911 neunzehn, für das Jahr 1912 allein 25 amerikanische Strindbergübersetzungen, wahrscheinlich unter Einschluß britischer Ausgaben, an.

Stück angewandte Psychologie macht es nach Meinung des Übersetzers zu einem "psychological document of rare value." Diese Bemerkung kann als Versuch einer versachlichenden "Neutralisierung" einer im Grunde für viele Leser schwer zu akzeptierenden Thematik gewertet werden. Wieder ohne eigentliche Analyse der im V verwendeten Technik betont er dessen dramatische Perfektion; Thematik und Handlung nennt er "infernal." Björkmans Hilflosigkeit vor formalen Neuerungen und schwierigeren Thematik zeigt sich in seiner Behandlung des frühexpressionistischen Stationendramas ND, dessen zweiter Teil erst am 9.6. 1916 in den Münchner Kammerspielen seine Uraufführung erlebte,²⁵³ wenn er trotz eines biographischen Hinweises über blasse Verallgemeinerungen nicht hinauskommt: "... strikingly original form ... depth of thought and feeling not before achieved." Ähnliches gilt für den weit weniger problematischen R. Strindbergs historischen Dramen werden werbend "universal appeal" zugesprochen. Mit dem schwachen Kommentar zum T: "a form wholly new and wholly his own" und zum To: "a huge piece of symbolism", "the sum of human interrelationships", erhärtet sich der Eindruck eines wohlmeinenden, aber wenig kompetenten Übersetzer-Interpreten. (Plays. Miss Juliet. The Stronger. Translated from the Swedish with an Introduction by E. Björkman, London-New York 1912, 4, 8, 81f.; Plays. The Dream Play. The Link. The Dance of Death I, II. Translated with an Introduction by E. Björkman, London-New York 1912, 1-20, There are Crimes and Crimes. Translated from the Swedish with an Introduction by E. Björkman, London-New York 1912, 3-8)

Björkmans kritische Aktivität beschränkt sich im Jahre 1912 nicht nur auf die Vorworte zu seinen Strindbergübersetzungen. In der Februarnummer des Forum gibt er einen verständnisvollen biographischen Abriß über Strindberg unter Hinweis auf den unauf lösbaren Konnex zwischen Leben und Werk dieses Mannes. Im März wendet er sich in derselben Zeitschrift, die mit der Ära des in England gebürtigen Herausgebers Mitchell Kennerley (1910-1920) von einer durch J.S. Metcalfe bestimmten, von Spezialisten belieferten Zeitschrift zu einem "general magazine" mit literari-

253 Vgl. G. Ollén, 119.

schem Schwerpunkt geworden war (HAM IV, 512, 518), mit einem anspruchsvolleren Beitrag nochmals dem Werk des Schweden zu. Dieser Artikel verdient eine ausführlichere Darstellung, da er für die Jahre 1912 und 1913 die führende kritische, Strindberg fördernde Stimme war und weitgehend in Björkmans Essayband Voices übernommen wurde. Er betont die Vielfalt, den beachtlichen Umfang und stets überraschenden Charakter dieses Werks. Seine Periodisierung bzw. Charakterisierung des Strindbergschen Oeuvre in eine romantische (1868-85), eine naturalistische (1886-93) und eine symbolistische (1897-1912) Phase ist ein erster, noch vorsichtig formulierter Versuch der Systematisierung und für ein weithin uneingeweihtes und verwirrtes Publikum von Nutzen. Trotz Björkmans Verweis auf den provisorischen Charakter dieser Unterteilung und den summarischen, aber nicht unrichtigen Hinweis auf die stetige Präsenz realistischer bzw. mystischer Elemente im Gesamtwerk erschien diese Gliederung auch im Jahre 1956 noch nicht veraltet.²⁵⁴ In offenkundig werbender Absicht stellt der Kritiker die Thematik des Geschlechterkampfes als eine der mittleren Periode eigene, aber letztlich von der wahren Entwicklung des Schweden abweichende Komponente dar. Er beklagt, daß fast ausschließlich gerade Werke dieser Thematik in England und Amerika bekannt geworden seien und ihm den Ruf eingetragen hätten, "of one being too grim and gloomy for races essentially wholesome and optimistic in their tendencies." Um diesen von Björkman implizit auch bejahten "Charakterzügen" entgegenzukommen, weist er bei der kurzen Besprechung von MO weniger auf die auch der Prosafassung noch immer innewohnende Ironie, Resignation und Bitterkeit,²⁵⁵ als auf den zu beachtenden Kompromiß im Lesen des Helden hin. Die Kritik Dahlströms (86), der selbst beide Sprachen beherrschte, an Björkmans Wiedergabe psychologisch und verbal harter Stellen erscheint in diesem Zusammenhang interessant: "some opprobrium must ... be heaped on his head for toning down the stark passages and not permitting Strindberg to speak in English

254 Vgl. W.A. Berendson, August Strindberg. Ein Geborener Dramatiker, München 1956, 13-5. Seit Martin Lamm, dem großen schwedischen Strindbergforscher, mit seinem zweibändigen Strindbergs dramer, Stockholm 1924-26, wird die entscheidende Zäsur mit der Infernokrise gesetzt, was auf eine Zerteilung in der Periodisierung hinausläuft. Vgl. H. Müssener, August Strindberg. 'Ein Traumspiel'. Struktur- und Stilstudien, Diss. Meisenheim, 1964, 1.

255 Vgl. G. Ollén, 27-9.

what he has written in English."

Während der Kritiker in seinem Vorwort zum V die Handlung mit "höllisch" charakterisierte, nennt er den Kampf der Geschlechter jetzt expliziter und wertend "speldid but unfair", wobei seine Begründung: "Man as man, is given rational insight, while to woman is granted little more than low cunning" vor allem dem Pittmeister nicht gerecht wird. Im Zusammenhang mit FJ wiederholt Björkman die in seinem Vorwort gemachten Aussagen der Sache nach, betont diesmal jedoch mehr das Experimentelle der Form, um schließlich doch bei der oberflächlichsten Schicht dieses Bereichs stehenzubleiben: "... a frank experiment in new form. Not only are the stage arrangements unconventional, but intermissions have been dispensed with." Interessanter ist seine an Darwin orientierte Bemerkung zu einem theoretischen Ansatz der These dieses "sex duel": "a continued process of selective breeding may lead to over-refinement and a weakening of the vital instincts."²⁵⁶

Die letzte der drei Schaffensperioden Strindbergs schätzt Björkman besonders hoch. Diese Wertschätzung schließt weniger das als reizende, aber kaum originelle Maeterlinckimitation bezeichnete Sch, als die schon in seinem Vorwort gelobten historischen Dramen wie C XII und GV ein. Die Thematik der vor ihm intellektuell nicht ganz verkrafteten, aber gelobten T und To (s.o.) faßt er zusammen in der Darstellung einer "kaleidoscopic flexibility and whimsical logic of the dream",²⁵⁷ ohne im weiteren viel damit anfangen zu können. Björkman entzieht sich geschickt einer anspruchsvollen, sich aufdrängenden technischen Analyse, indem er diese Dramen nicht in ihrer Eigenschaft als Theaterstücke betrachtet, sondern als Ausdruck einer Philo-

256 E. Bentley, Playwright, 62, nennt das Werk eine "tragedy of the Darwinian ethos" und zugleich eine Kritik darwinistischen Gedankenguts. Daß Strindberg mehr als nur eine ungewöhnliche "Verführungsgeschichte" mit FJ schreiben wollte, erhellt aus seiner Bemerkung zu diesem Drama im zweiten Buch seiner Dramaturgie. Verdeutschte von E. Schering, München-Leipzig, 1911, 92.

257 Zur gemeinsamen Thematik und vor allem zur Einordnung beider Werke in die Kategorien des expressionistischen Dramas vgl. Dahlström, 117-93. Zur Problematik des Traums bei Strindberg vgl. H. Taub, Strindberg als Traumdichter, Göteborg 1945.

sophie, die statisch alle Aspekte der menschlichen Existenz mit großer Toleranz in sich schließt. Als Anlaß einer Einschränkung seines großen Lobs dient ihm unter Anwendung des impliziten "idealistischen" Kriteriums vom freien Willen des Menschen die Tatsache, daß für Strindberg die dargestellten menschlichen Eigenschaften für alle Zeiten fixiert erscheinen und somit einer positiven Entwicklung wenig Raum bleibt. Der Trilogie N spricht der Kritiker trotz ihres stark autobiographischen Hintergrundes Allgemeingültigkeit keineswegs ab. Der verfänglichen Nähe zur Gleichsetzung von empirischem und dramatischem Ich²⁵⁸ entgeht Björkman durch seinen Hinweis auf die in der versöhnlichen Geste der Vielfalt der Welt gegenüber sich manifestierende Entwicklung des gesamten Menschengeschlechtes: "from blind belief through arrogant denial to a reasoned balancing of faith and doubt" - eine Einstellung, die Strindberg selbst teilte. Keine Bemerkung fällt zur Technik des Werkes, zur Problematik und Relevanz der stilisierten Verzerrung und Typisierung "natürlicher" Charaktere. Den To lobt Björkman vor allem auf Grund des realistischen Dialogs, der engen Verkettung der dramatischen Szenenfolge und der Konzentration auf wenige Figuren. Trotz der richtig erkannten und wenig optimistischen Thematik enthält er sich jeder einschränkenden Äußerung.

In seiner abschließenden Würdigung gesteht Björkman Strindberg das Prädikat der Größe und der Zuhilfenahme eines hegelianischen Ansatzes zu. Vor allem in seiner dritten (von krudem Naturalismus entfernteren) Schaffensperiode, sieht er "the process of coördination", die Synthese des Vorausgegangenen, verwirklicht. Trotz vieler Widersprüche im Werk des Schweden nennt Björkman als deren Konstante einen spirituellen Realismus und, speziell für seine dritte Periode, einen "suggestive impressionism which I prefer to call symbolism." Die Häufung vager kategorisierender Begriffe an Stelle von Analysen der Werke selbst ist ein Indiz dafür, daß sich Björkman um ein generelles Einordnen in bereits vertrautere Kategorien bemüht, um überhaupt einen Zugang zu dem

258 Man darf wohl folgende, auf die Ge bezogene und für E. Schering bestimmte Briefstelle Strindbergs vom 2.4.1907 auf ND anwenden: "'es ist Mosaik wie gewöhnlich, aus fremdem und eigenem Leben; aber bitte, nehmen Sie es nicht als Selbstbiographie oder als Bekenntnisse.'" Zit. nach Dahlström, 196.

Neuen zu finden. Der Kritiker hält die Philosophie Strindbergs, die er etwas zu ernst nimmt, für "always a little puzzling", was ihm nicht zu verdenken ist, hebt jedoch den großen Mut und Ernst des Autors hervor und bezeichnet ihn schließlich anspruchsvoll als "the spiritual conscience of our whole time." ("August Strindberg: The Man", F XLVII, Febr. 1912, 145-56; "August Strindberg: His Achievement", F XLVII, March 1912, 274-88)

Zwei weitere freundliche, aber allgemein gehaltene Stimmen, die Nathans und Menckens, sind im Jahre 1912 anzuführen. Nathan wurde durch die Gestalt Strindbergs zu einer Wortkaskade vielfältigen Lobs im Smart Set inspiriert, die zum Teil als Parodie auf die Methode des "labelling" durch zahlreiche Kritiker zu verstehen ist. Sie soll vor allem Strindbergs neue und erregende Mischung aus Bitterkeit, Aufzeigen von Äußerungen der Sexualität, selbstmörderischer Verrücktheit und literarischem Können zum Ausdruck bringen und endet in der Interesse suggerierenden Beschreibung: "a dramatist for vast wonder." ("Going Into Theatrical Details", SS XXXVI, June 1912, 145-52)

Im selben Monat widmet Mencken die Hälfte seines ebenfalls in Smart Set erscheinenden Artikels Strindberg. Ähnlich wie Nathan hebt er den Zynismus und die starke, zum Teil bittere, dramatische Gebärde in seinen Werken hervor; an Hunecker erinnert seine Bemerkung, Ibsen erscheine dagegen fast als sentimentaler Optimist und die Schockwirkung mit Gespenster in den 1890er Jahren wie eine Platitude.²⁵⁹ Mencken lobt Strindbergs Kompromißlosigkeit und den "rank smell of reality" in Werken wie V, FJ, To, B und M und verteidigt den Dramatiker, wie andere vor ihm, gegen den Vorwurf ein bloßer "merchant of indecencies" zu sein mit dem berechtigten Hinweis auf Strindbergs Interesse an einer schonungslos enthüllenden Psychologie. Auffällig ist Menckens Übergehen des ihm hier ebenfalls vorliegenden T: der Verdacht des Umgehens von interpretatorischen Schwierigkeiten liegt nahe. Im

259 Der Kritiker der New Yorker Premiere des V teilt Menckens Meinung: "Strindberg, at least, makes old Ibsen seem like a merry pink tea party by comparison", und nennt das Werk "in cruelty, in subtlety and in brutal power ... a remarkable play." "News of the Theatre", Evening Sun, April 10, 1912. Zit. nach Haugen, 54.

Oktober gesteht er offen ein, in seinem Juni-Artikel seine Leser vom Genie Strindbergs überzeugen zu wollen, und empfiehlt als beste Übersetzung nicht die Björkmans, sondern die des Ehepaares Oland. ("The Terrible Swede", SS XXXVII, June 1912, 153-8; "Synge and Others", SS XXXVII, Oct. 1912, 147-52)

In seiner Einstellung zu Strindbergs Dramen steht der Beitrag des uns bereits von der Björnsonkritik bekannten L.W. Dodd in der Yale Review zwischen der eindeutig fördernden Absicht Björkmans und einer ganzen Reihe negativer Kommentare desselben Jahres. In seiner Rezension einer der von Björkman übersetzten Dramenbände zeigt er sich einerseits von der tiefgehenden Analyse der menschlichen Existenz im Werk des schwedischen Dramatikers beeindruckt, findet aber auch vieles (nicht näher erläuterte) "of dubious value", ohne dabei aber sein Genie in Frage stellen zu wollen. Von den drei in diesem Band enthaltenen Dramen bezeichnet Dodd den To als "the most startlingly original and disturbing", ohne allerdings viel mit dem Werk anfangen zu können. Seine vorsichtig vorgetragene Interpretation: "it is but a grisly masquerade after all; we shall 'wipe it out and pass on' - ... till the spirits at length attain completeness, harmony, and peace" zeigt den Wunsch nach einer persönlichen Note. Eine Besprechung des im selben Band enthaltenen T vermeidet Dodd wie Mencken einen Monat vor ihm. (YR n.s. I, July 1912, 690-3)

Björkmans Aktivität für Strindberg gewinnt an Gewicht und erst ihre richtigen Konturen, wenn wir die Gegenpartei zu Wort kommen lassen. Wie schon in der Diskussion um Ibsen stehen implizit oder explizit bei den meisten ablehnenden Kommentaren "idealistische" Kriterien wie "sanity", "common sense" und "taste" hinter den jeweiligen Reaktionen. Wie wir bei Björkman sahen, hat er selber, sei es auch diplomatischer Rücksichtnahme auf ein erst zu gewinnendes Publikum oder aus eigener Anhänglichkeit an diese Kriterien, Teilbereiche innerhalb seiner Übersetzungen entschärft und kam auch in seiner Kritik einer potentiellen konservativen Leserschaft entgegen. War schon im Falle Ibsens Persönlichkeit und Werk gerade von der ablehnenden Kritik gerne in ihre Wertung verquickt worden, so bot Strindberg natürlich noch leichter Angriffsflächen dieser Art.

Der Kommentar des Outlook zu einem der von Björkman übersetzten Bände ist polemisch gefärbt; charakteristisch ist dabei die Fixation auf die Gestalt des Autors. Auf die Dramen selbst wird kaum eingegangen. Strindberg wird als exzentrischer, wenn auch begabter Verrückter bezeichnet, dessen Schöpfungen die E.A. Poes an Bosheit und Haß weit überträfen. Mangels "sanity" im Werk und Leben des Autors verliert Strindberg für den Kritiker den Anspruch, ein großer Dichter oder Dramatiker zu sein. Huneker wird in diesem Zusammenhang als Förderer der "school of eccentricity and gloom" angegriffen. In ihrem Nachruf einen Monat später behandelt der Outlook, diesem Anlaß Rechnung tragend, Strindberg etwas respektvoller, bezeichnet ihn einem "high order of genius" zugehörig, wiederholt aber den Vorwurf seiner Abnormität.²⁶⁰ ("The New Books", O C, April 20, 1912, 877f.; "August Strindberg", O CI, May 25, 1912, 151)

Im Nachruf der Nation werden als Charakteristika der Persönlichkeit Strindbergs und seines Werks "wilde Energie" des Intellekts und der Phantasie, die an Shaws kalte "ratiocination" erinnere, herausgestellt. In ähnlicher Weise spielt der Rezensent des von den Olands übersetzten Bandes in derselben Zeitschrift unter Bezug auf den V, auf das unausgesprochene Kriterium des guten Geschmacks in einem Vergleich zu Shakespeares schurkischen Charakteren diese gegen Strindbergs diabolische Schöpfungen aus:

whereas Shakespeare by poetic heightening gives adequate motive to, and for the moment glorifies, the diabolical, Strindberg's treatment results in little more than an inhuman contest of wits.

Derselbe Rezensent sieht denn auch Strindbergs historische Dramen als willkommene Abwechslung von der Obsession mit "modern sex problems" an. Die an B und am V illustrierte Überzeugung des Schweden von der Absenz großmütiger zwischenmenschlicher

260 Der Psychologe Franklin S. Klaf zeigt schlüssig in seinem Strindberg, New York 1963, wie Strindberg mit Hilfe seiner Kunst "sanity" in einer faszinierenden Kunst und in seiner eigenen Psyche erreicht. Vgl. das würdige Vorwort von J. Gassner, "Strindberg: Pearl and Oyster", 7-16

Gefühle vor allem im ehelichen Bereich,²⁶¹ und die als phantasievolle, suggestiv-unterhaltende, aber inkohärente und letztlich als eskapistisch und nutzlos bezeichnete Schöpfung des T veranlassen den Kritiker des Nachrufs vom 23.5. zum nachsichtig formulierten Vorwurf der intellektuellen Schwäche und geistigen Unreife Strindbergs. Interessanterweise hatte er die im T enthaltene Kritik an der conditio humana, ihre Ungerechtigkeit, Paradoxie und Absurdität erkannt, was Björkman, vielleicht nicht ganz ohne Taktik, seinen Forumlesern unter schlagen hatte. Er bemerkt auch trotz seiner ablehnenden Grundhaltung den Wesenszug der Mischung von realistischen und phantastischen Elementen, ohne allerdings ihre Relevanz zu würdigen, und als "Bindemittel" z.T. leitmotivisch wiederkehrende Themen im selben Werk. In seiner Ablehnung von R gibt sich der Rezensent der Nation vom 11.7.1912 undifferenzierter und auch offener. Er wirft dem Werk "unreasonableness" vor, was sowohl eine moralische Wertung des Dreiecksverhältnisses Maurice - Jeanne - Henriette bedeutet, als auch als Ablehnung der mit Telepathie verknüpften okkulten Handlung von Maurice seinem Kind gegenüber zu verstehen ist. Dem Charakter dieses Werks fehlt nach Meinung des Rezensenten "positive conviction"; die Handlung, so wie er sie sich vorstellt, fehlt völlig - was bei dem traditionellen Aufbau in R einigermaßen verwundert -, und das Ende mit der Bitte des Autors nach notwendiger Buße verhält hier ungehört. ("August Strindberg", N XCIV, May 23, 1912, 522-4; N XCV, July 11, 1912, 41; N XCV, Aug. 15, 1912, 153)

Während R. Burton im Dial sein Entsetzen über die "brutale Studie" FJ mit einer bornierten Attitüde und der Frage eines "inevitable Cui bono?" kompensiert, gibt der Kritiker des Yale Literary Magazine seiner Entrüstung über den Einakter G und seiner als völlig einseitig empfundenen Thematik, mit welcher "sanity" und "taste" verletzt würden, aggressiveren Ausdruck:

261 J.S. Metcalfe empfahl sogar Erwachsenen das Fernbleiben der Aufführungen vom V wegen der "ungesunden" Darstellung des ehelichen Zusammenlebens. "Drama", Life LIX, April 25, 1912, 868f. Zit. nach Haugen, 92.

Human nature on its diseased side only is here exhibited, and all the characters consistently repel. The result is the forcible mental nausea which certain modern playwrights imagine is real dramatic effect. ("Some Recent Dramas", D LII, June 16, 1912, 469f.; YLM LXXVIII, Nov. 1912, 88)

Etwas differenzierter im Vorgehen, aber in seinen Schlußfolgerungen ebenso ablehnend ist Hamilton mit seinem Artikel im Bookman vom Juni 1912. Er bestätigt einmal mehr, daß Strindberg vor 1912 in den USA so gut wie unbekannt war. Hamilton nennt ihn einen "author of the first magnitude", nicht aber "of the first merit." Wohl ist er von der dramatischen Kraft von FJ beeindruckt; diese Erfahrung ist jedoch nicht stark genug, um es mit einer an die Ibsendebatte der 1890er Jahre erinnernden Argumentation gelten zu lassen: "It is clinical, instead of being generically representative." Seine Würdigung des T, das er mit einiger Verwirrung zur Literatur der Desillusionierung rechnet, und eine an Keats erinnernde Haltung weisen ihn vollends als Konversation aus: das T wird gerettet und als Werk eines "veritable poet" charakterisiert durch einige "unexpected glimpses of that eternity of truth and beauty."²⁶² Daß Hamilton Björkmans Artikel gelesen hat, erhellt schließlich noch deutlicher aus seiner Bemerkung zum To. Der Kritiker äußert sich pessimistisch über die Chancen einer Popularität Strindbergs in Amerika, und zwar ausschließlich auf Grund seiner Thematik und "message": "We take our life less grimly than this morbid-minded Scandinavian." Seine Absage an Strindberg wird noch deutlicher durch die abschließende Darstellung des Autors als gigantischem, dämonischem Verneiner, der nicht einmal das Gute schafft. ("Strindberg in America", B XXXV, June

262 Hamiltons Diktion bei seinem mißbilligenden und seine eigene Hilflosigkeit enthüllenden Kommentar einer Aufführung von FJ im Frühjahr 1916 besitzt einen ähnlichen "idealistischen", fast religiösen, metaphorreichen Charakter. Seine Enttäuschung ist umso stärker, als er die Aussage des Stückes mit der Weltanschauung des Propheten Strindberg identisch setzt: "We like our prophets, at least, to light little candles for us that shall shine like good deeds in a naughty world; but the stormy mind of Strindberg rushes like a tempest through a vale of tears, blowing out all lights and leaving us agroped in darkness." "Seen on the Stage", Vogue, April 15, 1916, 68f., 121. Zit. nach Haugen, 34.

1912, 358-65)²⁶³

5. 1913: ein Jahr negativer Bilanz - oder: "But how about the morality values?"

Während im Jahr 1912 neben Björkman immerhin mehrere wohlwollende Stimmen zu Strindberg festzustellen waren, predigt Björkman im Jahre 1913 allein in der Wüste ablehnender Kommentare.

In seinem Sammelband Voices bringt Björkman zum großen Teil verbatim wieder seinen zweiteiligen Beitrag vom Forum zu Strindberg (11-120); nur ist er jetzt auf doppelte Länge gedehnt. In offensichtlich apologetischer Absicht und rührend naiver Art versucht er den amerikanischen Lesern die Persönlichkeit "seines" Autors und somit dessen Werke akzeptabler zu machen und einer Dämonisierung Strindbergs, wie etwa bei Hamilton, entgegenzuwirken. Sein durchaus komisch wirkender Ibsenvergleich erinnert an frühere, Ibsen abträgliche Vergleiche mit Björnson:

... the real man Strindberg, with his life cleared of foolish legends and hostile interpretations, ... was neither an ogre nor a sphinx, but, on the whole, a very simple human being. ... Above all else he worshipped the three things which never appealed to Ibsen: music, flowers and children. (39)

Als weiteren Anreiz für potentielle Leser dienen Björkman Hinweise auf Einflüsse vertrauter amerikanischer Autoren wie Poe und Twain. (48f.) Bereits im Vorwort zum ebenfalls 1913

263 Aufschluß über die im Jahre 1912 immer noch unverstündige Strindbergrezeption des New Yorker Theaterpublikums - wobei es sich hier noch um ein ausgesprochen elitäres, vorwiegend aus Dramatikern und Connoisseurs zusammengesetztes Premierenpublikum handelte - gibt der von Charles Darnton nicht ohne Süffisanz gebrachte Beitrag in der New Yorker Evening World vom 10. April 1912, einen Tag also nach der Premiere des V: "While the acting may have been amusing at times, the play certainly was not calculated to provoke mirth. Yet the audience, during the earlier part of the performance at least, displayed a sense of humor, as extraordinary as it was puzzling. It was an audience distinguished for its ability to laugh in the wrong place." Zit. nach Haugen, 88. Wie schon teilweise im Falle Ibsens hatten die in einem traditionellen deklamatorischen Stil geübten Schauspieler Mühe, der für sie neuen Kunstform gerecht zu werden. Der bereits erwähnte Premierenkritiker der New Yorker Evening Sun betont dagegen: "The last act held the audience in a thrall." Zit. nach Haugen, 53f.

erschienenen dritten Band seiner Dramenübersetzungen hatte er im Zusammenhang mit Sa auf den Einfluß Poes hingewiesen und in seiner Einleitung zur Übersetzung von G und P den Einfluß von Poes "The Gold Bug" auf das letztgenannte Werk erwähnt.²⁶⁴ In einem weiteren Vergleich, diesmal mit den "Histories" Shakespeares und unter Berufung auf Strindbergs Realismus, versucht Björkman, die historischen Dramen attraktiver zu machen und gleichzeitig Reaktionen wie sie in der Nation vom 15.8.1912 (s.o.) geäußert wurden, zu begegnen:

... the historical plays of Strindberg are widely different in mettle from that displayed in the 'histories' of Shakespeare. No matter how much we find to admire in the latter, they must be held melodramatic in form and rhetorical in expression. They are ... artificial in their portrayal of the past. What Strindberg strove to do - and succeeded in doing ... was to reconstruct the everyday aspect of the by-gone days. (62)

Dennoch sieht er vor allem im T und ND in der seiner Meinung nach neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen intensiv gestalteten psychologischen Analyse, sowie in FJ Strindbergs bleibenden Beitrag zur Weltliteratur, ohne jedoch die beiden erstgenannten Werke auch nur annähernd erfassen zu können. Während er Ibsen mehr Einfluß auf den "spirit" des Dramas zuschreibt, billigt er Strindberg größere Originalität in der Form zu. Björkman legt trotz seiner eher erahnten als begründeten Wertschätzung von T und ND Wert auf die Feststellung von Strindbergs unbequemem Realismus, der die ablehnende Reaktion weiterer Kreise herbeigeführt habe: "His fault it was simply to picture us as we are rather than we should like to be thought" und teilt die Einstellung des Schweden in einem im Vergleich zu seinen Äußerungen des Jahres 1912 wesentlich deutlicheren Bekenntnis: "we are still a lot of self-centred, grasping, bad-tempered children." (75)

A. Hendersons Strindbergessay in seinen 1913 zum ersten Mal (ohne den Beitrag zu Galsworthy) publizierten Dramatists (3-74) ist von einer zwiespältigen kritischen Einstellung geprägt. Einerseits verwendet der Autor eine Vielzahl ausdrucksstarker und

264 Plays. Swanwhite. Simoom. Debit and Credit. Advent. The Thunderstorm. After the Fire. Translated from the Swedish with Introductions by E. Björkman, New York-London 1913, 3-10; Plays. Creditors. Pariah. Translated from the Swedish with Introductions by E. Björkman, New York-London 1913, 65-7.

meist fördernd gemeinter Adjektive zu Strindbergs Dramen vor allem so lange er generell bleibt, erkennt die komplexen Widersprüche im Charakter des Schweden, die erneuernde Kraft seiner Dramatik, und spricht sich aus gegen die in den USA weit verbreitete Scheu der Kritik vor einer echten Auseinandersetzung mit ungewohnten Themen und Formen des modernen europäischen Dramas. Andererseits läßt Henderson, sobald er konkret an einzelne Dramen Strindbergs herangeht - wobei er sich nahezu ausschließlich auf ihre Thematik beschränkt - große Restbestände "idealistischer" Kriterien oder schlicht Hilflosigkeit, vor allem in den von ihm so gelobten T, O und To erkennen. Er sieht Strindberg als Verkörperung des von Nietzsche und Stirner entscheidend mitgeprägten Zeitgeistes, mit einer an Harboes Artikel im Bookman vom Oktober 1906 erinnernden Formulierung als "the greatest subjectivist of modern times" (5), der auf Grund des Drucks der öffentlichen Meinung, die die Stigmata der Genialität als Ausdruck von "aberrant and distorted theories of conduct and philosophies of life" (7) dargestellt haben will, mit der ganzen Faszination seiner schillernden und kraftvollen Persönlichkeit hier völlig unbekannt geblieben sei. In diesem Zusammenhang lobt er die Arbeit des Übersetzers Björkman, bemängelt aber dessen allzu große Nachsicht gegenüber nicht näher ausgeführten "grave shortcomings of ... Strindberg." (9) Was damit gemeint sein könnte, erhellt aus dem Kommentar zu Strindbergs Frauengestalten und zu Strindbergs Biographie. Bei seiner Besprechung des Frühwerks FM wehrt sich Henderson gegen die Möglichkeit, Frau Margit könnte für eine wirkliche Person stehen, und Laura im V sieht er als "a surreal personification of the final possibilities of wickedness in woman" (48), um wenig später Strindbergs Attacken auf die Frau "repellent and repulsive in an abnormal degree" (49) zu nennen. Selbst Hendersons gegen Laura Marholms These gerichteter Versuch, Strindbergs Verhältnis zum anderen Geschlecht als "essentially clean, if subtly plebeian" (51) zu bezeichnen, riecht nach moralischen Kriterien, zumal dann die simplizistische These von der Automatik von Schuld und Sühne vorgetragen wird:

It was the tragedy of Strindberg's life never to rise above the sex-disillusionment which came from early excess. This was the penalty paid in full measure by one thrice married and thrice divorced. (52)

So verstärkt denn auch seine deutliche Ablehnung der Thematik in FJ: "its ugly theme is its chief reason for existence" (51) dieses Bild vom Konservativen Henderson. Als "epochemachend" (56) bezeichnet er die kompakt gebauten und bühnenwirksamen Einakter S und P, die ihn beide mit ihrer Thematik weit weniger abstoßen, als etwa FJ. Hendersons große Wertschätzung des "modernen Mysteriums." ²⁶⁵ Q: "so gentle and beautiful", "subtly humorous perception", "one of the most impressive dramas of suggestion ever written", "exquisite drama" (59f., 62), das er gerne in den USA aufgeführt sähe, beweist trotz seines implizierten Akzeptierens von Maeterlinck und des Elements der psychischen Suggestion seine milde, christlich-"idealistische", eher rückwärts gewandte Geistes- und Geschmacksrichtung. Sein wirrer Kommentar zum T bedeutet dennoch einen gewissen Fortschritt im Vergleich zu Björkman, da er zumindest den resigniert-pessimistischen Ton des Stückes erfaßt. Ohne sich auf eine Analyse von Technik, Dialog oder Psychologie des To einzulassen, empfindet er das Stück als stark im Detail, aber unvollkommen als "a masterpiece unrealized" (68), erkennt jedoch seinen zyklischen Charakter. Seine abschließende Würdigung Strindbergs widmet sich weit mehr der Persönlichkeit des Schweden als seinen Werken. Seinen Lesern versichert Henderson in bester Absicht "his nature was essentially Christian" (71), und schließt post mortem noch eine "idealistisch" verbrämte Belehrung an: "... the clue to human happiness is not strife, struggle, doubt and denial, but gently humorous acceptance of personal limitations and human frailties." (72)

Waren schon bei Hendersons Strindbergrezeption vor allem die in engem Konnex mit traditionell vorrangigen, moralischen Fragen stehenden Problemkreise der Frauengestalten²⁶⁶ in den naturalistischen Stücken und die Person Strindbergs selber Ursache

265 G. Ollén, 62.

266 Noch im Juni 1916 kommen die im Grunde wohlmeinenden Kritiker im Forum nicht über Strindbergs vampirhafte Frauengestalten und die angebliche Abwertung der Frau als species hinweg. "August Strindberg", F LIII, June 1916, 661-5.

für Hemmnisse bei einer intendierten Förderung des Autors, so ist dies bei Thomas Percival Beyer vom Chicagoer Dial nicht viel anders. Während er sich generell von der Intensität des Pessimismus und der Schärfe des Intellekts bei Strindberg beeindruckt zeigt, lehnt er vor allem den V und FJ ab. Dem V fehlt, wie er feststellt, "edification", und beiden Dramen spricht er auf Grund ihrer "exzentrischen" Thematik und Charaktere "literary value" und Allgemeingültigkeit ab. FJ²⁶⁷ wird nach einem Lob für die Technik verworfen: "It is very good realism, but it is not reality." Daran schließen sich seine eigentlichen, von Henderson nicht so eindeutig geäußerten, ethisch-ästhetischen Erwägungen: "This brings us to the touchstone. Is there nothing but sex, sex, sex to write about? ... Our age has been sex-mad, and Strindberg is a symptom." Ähnlich wie Henderson findet es Beyer leichter, O zu akzeptieren, wobei der positive Strang seines Vokabulars ebenso enthüllend ist, wie sein oben gezeigter negativer: "There is a sweeter, saner, more life-giving spirit about it." ("The Plays of Strindberg", D LIV, Jan. 16, 1913, 52-4)

Für den Rezensenten des Chautauquan, Organ einer Vereinigung, die Ezra Pound im Poetry vom November 1917 summarisch mit Comstock und reaktionären, moralintriebenden "societies for the prevention of all human activities"²⁶⁸ in einen Topf warf, enthält das mit Passionsmystik durchsetzte O noch viel zu viel Morbidität, um es den Lesern seiner Rubrik empfehlen zu können: "there is enough of the morbid left to make the drama black reading for the light-hearted." (Chaut LXXIX, Jan. 1913, 236)

H.L. Mencken entscheidet im Vergleich zwischen O und GR klar zu Gunsten des letztgenannten Stückes, und zwar auf Grund des wertfreien, "modernen" Kriteriums der größeren Interessantheit. Al-

267 Ein ablehnendes Echo fand FJ nach seiner New Yorker Aufführung in der Times und im Dramatic Mirror, wenn auch aus (scheinbar) verschiedenen Gründen. Die Times schrieb: "Still it may be admitted that Countess Julia is strong. As much may be said of over-ripe oysters." Dem offensichtlich am traditionellen "well-made play" orientierten Dramatic Mirror dagegen war das Stück zu handlungsarm, um dramatisch wirksam zu sein. "A Revolting Play", Times, April 29, 1913, 9; "Countess Julia", DM, April 30, 1913. Zit. nach Haugen, 35, 51.

268 "Irony, Laforque and Some Satire", repr. in: Literary Essays of Ezra Pound, Edited with an Introduction by T.S. Eliot, London 1968, 280-4.

lerdings revidiert Mencken in der Augustnummer des Smart Set sein früheres enthusiastisches Urteil über Strindberg in erheblichem Umfang. Als Grund dafür gibt er seine Lektüre der deutschen Übersetzungen an, die die Schwächen des Schweden zum großen Teil verdeckt hätten. In Wirklichkeit kommt jedoch seine Neueinstufung der Dramen Strindbergs unter Anwendung eines technischen Kriteriums, dem der mangelnden Form zustande:

he was a second-rate artist. ... He was a man of striking originality and unbounded courage, and almost magnificently in earnest, most of all in his lunacies. But he was without the critical faculty. He lacked a feeling for form.

Jetzt läßt Mencken den V als einziges Meisterwerk unter Strindbergs Dramen gelten, gefolgt von einem halben Dutzend "extremely clever plays", darunter FJ, S, B, T und beide Teile des To.²⁶⁹ GR und O reiht er jetzt - das erstere im Gegensatz zu seinem Märzartikel - unter die Masse von "very shallow and silly stuff" ein, wozu er auch den Großteil der Strindbergprosa rechnet. ("Gerhart Hauptmann", SS XXXIX, March 1913, 153-8; "A Counterblast to Buncombe", SS XL, Aug. 1913, 153-60)

Sowohl die Nation als der Outlook beweisen auch im Jahre 1913 Strindberg gegenüber Festigkeit. Im Januar sieht sich die Nation bei ihrer Rezension von G, P und O in ihrer bisherigen Haltung bestätigt. Strindberg werden "ingenious and a very alert fancy" zugestanden, dagegen jegliches "genuine, downright feeling" abgesprochen. Bei dem von Björkman wegen seiner dichten Konstruktion, dramatischen Spannung und "wonderful psychological analysis" hoch gelobten G²⁷⁰ wird unter dem implizierten Kriterium des gesunden Menschenverstandes "probability" vermißt. Etwas mildere Beurteilung erfährt, wie von allen Konservativen

269 In seinen Prejudices. Third Series, nennt Mencken Strindberg "a lunatic with a gift for turning the preposterous into the shocking" (306), einen guten Produzenten bühnenwirksamer Stücke, aber einen völlig absurden Denker. Selbst die These in Strindbergs bestem Stück, V, bezeichnet Mencken "an almost perfect platitude, for on the one hand it is universally admitted and on the other hand it is not true"; das Stück selber, wie auch FJ, findet er dagegen "superb." (307)

270 Vgl. Plays. Creditors. Pariah. Translated from the Swedish with an Introduction by E. Björkman, New York-London 1913, 3-6.

bisher, O dank der Absenz von "excessive morbidness" und der Figur der Eleonora.²⁷¹ Im Winter desselben Jahres ist die Nation dennoch der Überzeugung, die Lektüre - an Aufführungen wird gar nicht erst gedacht - Strindbergs sei ohne wirklichen Gewinn, und stellt die rhetorische Frage an ihre Leser, ob Strindberg je etwas publiziert habe, "which is not vitiated by his mental confusion." (N XCVI, Jan. 23, 1913, 88f.; N XCVII, Nov. 20, 1913, 486)

Der Outlook konstatiert, daß Strindberg zu Beginn des Jahres 1913, also mehr als ein halbes Jahr nach seinem Tode, in den USA immer noch ein Unbekannter sei, trägt aber mit seinen Rezensionen von G, P und GR wenig zur Popularität des Dramatikers bei. Unter Bezug auf Björkmans Wertschätzung von G sieht sich der Kritiker veranlaßt, die bereits von uns zitierte Gretchenfrage zu stellen: "But how about the morality values?" Nach einem für den Schweden ungünstigen Vergleich mit der Kunst Ibsens wird ihm bereitwillig die größere Eindringlichkeit bei der Darstellung der "awfulness of the abnormal" zugestanden, Strindbergs "eccentric genius" und seine Schöpfungen, "pathological dramas", werden zu einem höchst unverständlichen modischen Kult gerechnet und, wie bei Hamilton in dessen Bookman-Artikel vom Juli 1912, als dem frohgemuteren Geist Amerikas fremd dargestellt. (O CIII, Jan. 4, 1913, 46; O CVII, Jan. 25, 1913, 232f.)

Noch pessimistischer in der Beurteilung der gegenwärtigen und zukünftigen amerikanischen Strindbergrezeption gibt sich J. Marchand, der sich nach eigenen Angaben schon vor zehn Jahren - ohne Erfolg - bemühte, Strindberg in den USA heimisch zu machen. Er verweist in seiner Rezension der dritten Folge der von Björkman übersetzten Dramen vor allem auf Präsenz in fast allen Werken einer "nagging, quarrelsome personal note", eines "touch of

271 Neben O empfiehlt die Nation das Märchenspiel Sch auf Grund seiner Thematik und leicht faßbaren Symbolik und erklärt es sogar als geeignet für die amerikanische Bühne. N XCVIII, Febr. 19, 1914, 192f. Als am 28.2.1916 O von der Stage Society in New York unter der Regie von Strindbergs dritter Frau, Harriet Bosse, aufgeführt wurde, war dies der erste für Strindberg nahezu einhellig von der Kritik günstig beurteilte Theatererfolg in Amerika. Vgl. Haugen, 12, 37.

personal hatred or prejudice", die es ihm nicht einmal ermöglichen, zu einer vorübergehenden Mode zu werden²⁷² - so sehr laufe dies der angelsächsischen Mentalität zuwider. Dennoch ist nach Marchand Strindberg wichtig genug, von jedem Interessenten moderner Literatur gekannt zu werden. ("Strindberg in America", B XXXVIII, Dec. 1913, 435-7)

6. Das Jahr 1914: schüchternen Beginn einer Würdigung der
Psychologie

Das Jahr 1915: erneute Versuche mit dem Traumspiel

Das Jahr 1914 wird durch wenige, aber dafür meist fördernde Beiträge zu Strindberg bestimmt. Dabei nimmt der Strindbergessay der Anarchistin E. Goldman, auf deren Biographie und theoretische Grundlagen wir im Ibsenkapitel kurz eingingen, eine Sonderstellung ein. Sie beschränkt sich, nicht ohne Grund, in ihrer Significance (43-68) auf die drei Dramen V, FJ und K. Wie schon in ihrer Darstellung der Ibsendramen konzentriert sich ihr Interesse ganz auf die Thematik der Werke und auf einen für sie ableitbaren Lehrsatz allgemeiner Relevanz, eine revolutionär zu verstehende "message." Da allen drei von ihr ausgewählten Dramen die Problematik des Verhältnisses von Mann und Frau eignet, zielt Goldmans Analyse auf eine auch von Strindberg intendierte, wenn auch in die umgekehrte Richtung weisende, Enthüllung "wahrer" Sachverhalte und auf eine Umstrukturierung, nun in Goldmans frauenemanzipatorischem Sinne, dieses Verhältnisses. Im V sieht sie die Darstellung der "motherhood, as it really is" (48) zugleich als erste revolutionäre Lehre dieses Werks, die die Forderung nach freier Entfaltung selbst des Kindes beinhaltet und, als zweiten Lehrsatz, die Ablehnung der durch "the Church and Puritanism" betriebenen Vorstellung von der Unmoralität von "sex expression without the purpose of procreation." (50) Ihr Kommentar zu FJ geht weit weniger an Strindbergs Intention vorbei.

272 J. Gassner führt für das Jahr 1960 immer noch diesen Grund als einen der einer günstigen Rezeption abträglichen Faktoren an: "His best-known penetrations are too hate-directed for our taste." Theatre, 172. Haugen, 46, sieht dies ebenfalls als Topos innerhalb der amerikanischen Strindbergkritik bis weit in die 1950er Jahre hinein: "As a playwright Strindberg was judged to lack sublimation."

Sie erkennt Julia und Jean jeweils als Typ einer Klasse - womit sie einmal das Stück als Drama des Klassenkampfes und der Entlarvung einer historischen gesellschaftlichen Tradition darstellen kann, es aber auch mit seinen Charakteren aus der so oft mißbilligten Sphäre einer morbiden, exzentrischen, und somit keineswegs allgemeingültigen oder ernst zu nehmenden Schöpfung befreit. So sind ihre mit generalisierendem soziologischem Beiwerk versehenen Bemerkungen zur Psychologie der beiden Hauptfiguren mit das Beste, was bisher festzustellen war:

Here we have the key to the psychology of the utter helplessness and weakness of the Julie type, and of the brutality of the Jeans. The one, the result of an empty life, of parasitic leisure, of a useless, purposeless existence. The other, the effect of too little time for development, for maturity and depth; of too much toil to permit the growth of the finer traits in the human soul. (61)

Goldmans Fazit aus K liegt in der Betonung von und Solidarisierung mit Strindbergs Attacke auf die sogenannte emanzipierte Frau, die oft genug unter diesem Deckmantel nur noch mehr als in ihrer vorherigen Stellung Parasit ihres Mannes ist. Wieder generalisiert die Kritikerin die Thematik, um ihr gesellschaftspolitisches Gewicht zu verleihen. Sie sieht Strindberg als "spiritual conscience of the whole human family" (68), als einen Mann, der in einer Übergangsphase der zwischengeschlechtlichen Beziehungen als wichtiger Mahner und Fackelträger der notwendigen Überwindung alter Vorurteile und schädlichen Aberglaubens auftrate.

Von anderer Natur sind die knappen Bemerkungen H.K. Moderwells in seinem H.T. Parker gewidmeten Theatre (201-3). Sie stellen jedoch in ihrer prinzipiell ausgesprochenen Abkehr von der bisher beobachteten ethisch-ästhetischen Fixation der Kritik auf Strindbergs Thematik und eine möglicherweise abstoßende Psychologie seiner Charaktere - einen Weg, den Goldman, wenn auch aus anderer Motivation, nicht verließ - einen Fortschritt dar und einen Ansatz zum Verständnis der Dramen von ihrer Struktur her: "We should forget the bogey of the 'pathological' which has kept us prejudiced against Strindberg." Moderwell stellt zurecht die Interdependenz von psychologischem Gehalt und Struktur bei Strindberg und das Übergehen von realistischen Elementen in symbolische fest.

He is writing always the thoughts of a very intense mind; he is assuming characters who have rare powers of self-analysis; ... His dramatic method, though at bottom realistic, inevitably becomes one of unusual condensation, sometimes verging into symbolism.

Das gutgemeinte Herabspielen aber dieser Methode, sei es aus eigener Beschränkung, sei es mit dem Ziel einer Erleichterung der Rezeption für die Leserschaft, verbaut dem Kritiker Einsichten, die möglich gewesen wären:

This psychological condensation, this overweighing of the dialogue with introspective thought, is only a dramatic convention, the particular artificiality which Strindberg has invented to carry his particular sort of play.

Auch B.H. Clark hat freundliche Worte für Strindberg, vor allem für dessen Charakterzeichnung, in seinem Handbuch Drama. Er nennt ihn "a dramatist endowed with a trenchant and searching power of analysis and remarkable insight into human nature", und speziell seine Frauenportraits, mit einer Spur von Kritik, "exact though narrow views of the feminine soul." (73)

Selbst der sonst so kühl reagierende Dial zeigt sich diesmal dem dritten Band der Björkmanübersetzungen gegenüber aufgeschlossen.²⁷³ DK hinterließ auf Grund der intellektuellen Fairness des Autors den stärksten Eindruck. Dem Einakter S zollt er der starken Suggestionskraft und der hier illustrierten Gewalt des Hasses seine Anerkennung, findet jedoch, wieder an der Thematik orientiert, Bs deprimierend, und dies "beyond words." ("A New Series of Strindberg's Translated Plays", D LVI, Jan. 1, 1914, 27)

L.W. Dodd, dessen Reaktion auf Strindberg im Juli 1912 schon zwiespältig war, zeigt in der Sammelrezension seiner Rubrik "Book Reviews" vom April 1914 eine an Menckens Artikel im Smart Set vom August 1913 erinnernde Reaktion: er beginnt sich mit Strindberg zu langweilen. Seine Begründung basiert, wie bei Mencken, keineswegs auf eingestandener Ablehnung einer zu finster und unangenehm empfundenen Thematik, sondern auf einem ihm selbst noch nicht ganz klaren Vorwurf der Form- und Kunstlosigkeit in

273 Für die erste Woche im Dezember 1913 gab die Ausleihe der New York Public Library für den "Book Mart" des Bookman diesen Sammelband als in der Rubrik "non fiction" auf beachtlicher achter Stelle stehend an. "The Book Mart", B XXXVIII, Febr. 1914, 695.

den Dramen des Schweden: "It is not his misanthropy, his pessimism; not, I believe, his point of view at all. It is some obscure lack in the man as artist." (YR n.s. III, April 1914, 596-600)

Zu Beginn des Jahres 1915 wird von engagierter Seite Besorgnis über die schon 1914 einsetzende plötzliche Abnahme von Strindbergübersetzungen geäußert. J.W. Hartmann sieht im American-Scandinavian Review Amerika jetzt reif für die Werke des Schweden und fordert emphatisch die Übertragung jeder von Strindberg geschriebenen Zeile. ("Strindberg in 1914", ASR III, Jan. 1915, 54)

Das Jahr 1915 bringt sehr gemischte Reaktionen, vor allem aber eine Neuaufnahme von 1912 begonnenen Versuchen einer Auseinandersetzung mit dem T, das, wie wir zeigten, bisher die meisten Kritiker gemieden hatten.

In Lewisohns Drama findet sich eine scharfe Ablehnung der phantastischen Dramen Strindbergs; er tut sie summarisch als "mere phantasmagoria" (27) ab. Seine Geringschätzung von Dramen eher symbolistischer Machart zeigt sich im übrigen auch in der völligen Vernachlässigung Maeterlincks. Dagegen hat der Kritiker in seinen kurzen Ausführungen zu Strindberg hohes Lob für die naturalistischen Dramen des Schweden bereit, wobei er sich auf fünf von 1887 bis 1897 entstandene Titel beschränkt. Sie gehören für ihn zu den bedeutendsten Erzeugnissen im Bereich des naturalistischen Dramas. Obwohl er die Atmosphäre der Freudlosigkeit und die fehlende "variety and charm of matter" (32) in ihnen nicht erkennt, und dies Strindbergs "limitation" (28) nennt, versagt er ihrer Thematik als Bestandteil des Lebens seine Anerkennung nicht und lobt den Mut des Autors zur Aussage: "Amid much loose thinking...he set down the bare, frank truth." (31) Vor allem ist er Strindberg für die Beweisführung dankbar, daß Heirat und Frauenemanzipation im engen Sinne unvereinbar seien. (32) Von den Dramen selber stellt er den V über FJ, da der Fall der Titelfigur im letzteren Werk höchst außergewöhnlich sei - ein Argument, das an häufig in der Vergangenheit geäußerte ablehnende Beurteilungen der Dramen Strindbergs überhaupt erinnert. Für Lewisohn, der sich befriedigt über die Einhaltung der pseudoaristotelischen Einheiten von Zeit und Ort in diesem Drama zeigt,

wird Strindberg dem im Vorwort zu FJ vorgebrachten Postulat der Darstellung von echten, komplexen Menschenseelen auf der Bühne gerecht. Als Schilderer von der Autorenpersönlichkeit selbst inhärenten Disharmonien stellt Lewisohn den mit einer "sombre concentration" (33) begabten Strindberg als einzigartig dar.

Die Analyse des T durch F.W.Chandler im vierten Kapitel, "The Drama of Symbolism", seiner Aspects spiegeln trotz Anzeichen eines Verständnisses der Psychologie die Verwirrung des Kritikers gegenüber diesem Werk, was die bescheidene Präsenz Strindbergs in diesem Buch überhaupt erhellen mag. Die scheinbare Formlosigkeit ist, wie bei Mencken und Dodd, Stein des Anstoßes:

Although psychologically the play is not without interest, dramatically, it is little more than a curiosity. Many incidents are purely grotesque; others are designed to prove the misery of men. ... With a wealth of unreasoned detail, the mad nightmare unfolds(87)

An anderer Stelle nennt Chandler nicht ohne kritische Untertöne als wichtigste Bestandteile in Strindbergs Thematik: "Self-assertion, pessimism, sex-aversion - these are three notes which Strindberg, with nerve-racking frequency, strikes into jangling dissonance." (305)²⁷⁴

274 Björkmans Kommentar zu einem ähnlich avantgardistischen und von der Kritik kaum behandelten Werk, das ebenfalls eine Vermengung von metaphysischer und gesellschaftlicher Realität enthält, der Ge, in der "innere Realität ... zur äußeren" wird (M. Kesting, Vermessung des Labyrinths, Frankfurt/M. 1965, 131), enthüllt im Jahre 1916 seine Ratlosigkeit diesem Kammerspiel gegenüber. Er nennt es bei aller Faszination, das es auf ihn ausübt, "a weird thing." Als Charakteristikum sieht er "a symbolistic mosaic pieced together with fragments of real life." Seine Unsicherheit ist den folgenden Bemerkungen zu entnehmen: "It would be dangerous to accept his readings of life in this mood as so many formulations of truth, but, on the other hand, it would be unwise to discard them as meaningless." Dagegen sind Björkmans Hinweise auf Charakteristika von Land und Leuten der Dalarnaregion, aus deren Sagenschatz Strindberg wichtige Elemente für seine Kb entnahm, für das Verständnis des Werkes hilfreich, zu man er sich durch Parallelen zu Neuengland um seinen amerikanischen Lesern vertrautere Bereiche bemüht. Auch die von ihm gegebenen historischen Fakten zu C III sind neu in der Kritik und nützlich. Allerdings fehlt bei allen hier behandelten Dramen eine Analyse von Psychologie und Technik. Plays.

Mable Holmes Parsons' Artikel im Poet-Lore ist der erste, der sich eingehend und auch unter direktem Bezug zum Text mit dem T beschäftigt. Allerdings ist dies nur unter Zuhilfenahme einer christlich-"idealistischen" Zielsetzung möglich. Parsons will das Stück nicht als Drama im üblichen Sinne, sondern als Allegorie sehen, für die der größeren Eindringlichkeit halber die Form des Dramas gewählt wurde. Die Frage nach der Existenz einer Struktur in diesem Werk wird mit dem Hinweis auf das wiederkehrende Thema summarisch bejaht. Die Kritikerin erkennt die Tochter Indras als Verkörperung der Liebe zum Ideal, der von der verzweifelten Stimme der praktischen Erfahrung geantwortet wird. Nicht ohne dick aufgetragenes Pathos schließt Parsons mit der Frage nach der keineswegs statischen Realität und dem Sinn unserer Existenz, die sich ein jeder zu stellen habe: "What do we really, in our secret hearts, want or mean? - Whither are we bound? - Must it forever be true that we shall faithlessly crucify Him who lovingly comes to set us free?" Die Unvoreingenommenheit bei ihrer Empfehlung speziell an alle Damen der Lektüre von K und G, deren realistischen Dialog sie lobt, stellt sich, trotz der Zugehörigkeit zu einem verschiedenen Lager als mit einer an E. Goldman erinnernden reformerischen Zielvorstellung gekoppelt heraus. Ihre Annahme, daß beide Dramen durch die von ihr geforderten Gewissensforschung bei der amerikanischen Damenwelt zu "documents of woman's growth and emancipation" würden, entbehrt nicht einer gewissen Naivität. ("Strindberg, Reality and the Dream Play", P-L XXVI, Nov. 1915, 763-73)

274 (Fts.)

The Bridal Crown. The Spook Sonata. The First Warning. Gustavus Vasa. Translated with an Introduction by E. Björkman, London-New York 1916, 3-17.

Noch Mitte der zwanziger Jahre wurde die Ge mißverstanden, trotz der Bemerkungen O'Neills auf der "Playbill" vom 2.1. 1924 (O. Cargill, N.B. Fagin, W.J. Fisher, eds., O'Neill and His Plays, New York ²1966, 108f.), und selbst von einem so intelligenten Kritiker wie G.J. Nathan unnachsichtig verdammt: "... the mere raving of a stark lunatic, a burlesque of intelligibility, a caricature of all sanity." "The Theatre", AMer I, March 1914, 373f. Die Kritik zum am 20.1.1926 ebenfalls von dem Provincetown Playhouse aufgeführten T war nicht minder polemisch und negativ. Zit. nach Haugen, 38, 40. In diesem Lichte betrachtet gewinnt Björkmans gemäßiger, wenn auch etwas hilfloser Kommentar zur Ge an Gewicht.

Der Vollständigkeit halber sei Björkmans Übertragung der Prosafassung des MO erwähnt, die nun erstmals in englischer Sprache vorliegt. In seiner Einleitung, die sich in ihrer kritischen Distanziertheit angenehm vom Ton seiner ersten Strindbergkritik unterscheidet, macht er auf die unebene, dem historischen Stoff nicht immer adäquate Sprache und auf den unlogischen Schluß aufmerksam. Dagegen führt er die Figur des Gert als konsequent und psychologisch beispielhaft gestaltetes Porträt eines anarchischen Geistes an. (Master Olof. Introduction by E. Björkman, New York 1915, V-XXIII)

IV. DIE DEUTSCHSPRACHIGEN DRAMATIKER

1. Gerhart Hauptmann (1862-1946): Autor zwischen "Idealismus" und Naturalismus

Die amerikanische Kritik zu den Dramen Hauptmanns liest sich recht verwirrend, unter anderem aus einem bisher wenig festgehaltenen Grund, den der südafrikanische Germanist Neville E. Alexander in seiner verdienstvollen Tübinger Dissertation auf die deutsche Kritik bis etwa 1940 bezog, der aber mit vielleicht noch größerer Berechtigung unter Berücksichtigung des Übertragungsproblems, des damit verbundenen größeren Zeitabstandes zwischen Einzelwerken und der schwachen Aufführungszahl seiner Werke, für die frühe amerikanische Hauptmannkritik gelten kann: "... die Kritik stand vor einer verblüffenden Stilverwirrung. Unerklärlich schien vor allem die Tatsache, daß Hauptmann sich gleichzeitig mit Werken ganz verschiedener stilistischer Struktur befaßte."²⁷⁵ Jeweils von einem Lager innerhalb der Kritik, dem konservativ-"idealistischen" oder dem Realismus und Naturalismus aufgeschlossenen gegenüberstehenden, werden bestimmte Werke nach Thematik und, in geringerem Ausmaß, nach Technik und Stil in Besitz genommen und verteidigt, auch und gerade gegen Dramen desselben Autors.

Vor 1910 wurde von Professionals und in englischer Sprache kein einziges naturalistisches Stück Hauptmanns in New York aufgeführt.²⁷⁶ Dagegen zeichnete sich das von Conried geleitete deutschsprachige Irving Place Theatre durch zahlreiche Aufführungen auch schon vor 1900 aus, wofür die Welle der Einwanderer in den 1880er Jahren ein neues, dankbares Publikum abgab.²⁷⁷ Wir ziehen deshalb, mehr als bei anderen Autoren, die Reaktion der Kritik auf New Yorker Hauptmannaufführungen in deutscher Sprache hinzu.

Die Kritik zu Hauptmann setzt mit dem Frühjahr 1894 und dem Skandal um HH ein; die wenigen 1892 erschienenen Notizen beschränken sich auf vage Andeutungen über einen mutmaßlichen deutschen Ibsen.

²⁷⁵ N.E. Alexander, Studien zum Stilwandel im Dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns, Stuttgart 1964, 6f.

²⁷⁶ Vgl. G.H. Clark, 86f.

²⁷⁷ Vgl. M. Felheim, 142f.

1. 1894: Hanneles Höllenfahrt

Die Reaktion der Kritik auf die geplante und dann am 1. Mai realisierte Aufführung von HH ist ohne Kenntnis der unmittelbar vorausgegangenen Ereignisse nur zum Teil verständlich. Es muß daher kurz auf sie eingegangen werden; wir folgen, sofern nicht anders vermerkt, der Darstellung Frederick W.J.Heusers.²⁷⁸

Die Gebrüder Carl und Theodor Rosenfeld, die schon im Dezember 1889 Hauptmanns VS, wenn auch ohne großen Erfolg, für sechs Vorstellungen ins Belle Alliance Theater zu Berlin, dasselbe Stück 1892 für zwei Aufführungen an das deutschsprachige New Yorker Thalia Theater gebracht und im Herbst 1891, auch unter einigem Wirbel, die Meininger-Truppe mit einem rein klassischen deutschen Repertoire in die USA geholt hatten,²⁷⁹ sicherten sich die Aufführungsrechte für englischsprachige Aufführungen von HH in New York. Sie gaben die dafür benötigte Übersetzung bei dem in London von russischen Eltern gebürtigen Charles Henry Meltzer in Auftrag, der 1888 in die USA eingewandert war und sich als Drama- und Musikkritiker der New York Herald und World, als Übersetzer französischer Dramen (Sardou und Daudet) und prominenter Opernlibrettist betätigte. (WWW I, 829) Meltzer versucht auch mit seinem Bericht vom 18.2. in der New York World über ein zweistündiges Gespräch, das er mit Hauptmann in New York geführt hatte, Verständnis für den Autor und die Komplexität seiner Kunst zu wecken. So zitiert er den Deutschen besonders in zwei Bereichen, einmal mit dem wiederholt gebrachten Verweis auf die Vielfalt seiner Motive und die Ablehnung einfacher Kategorien für sein Werk, über die sich Hauptmann auch sonst häufig geäußert hat,²⁸⁰ und die vorallem seinem Ruf als Sozialist und Naturalist entgegenwirken sollten, und zum anderen mit der von Hauptmann gewünschten Betonung des realistisch-pathologischen Aspekts von HH. Meltzer, dessen Ton und Intention

278 F.W.J. Heuser, "Gerhart Hauptmann's Trip to America in 1894", GR XIII, Jan. 1938, 3-31.

279 Vgl. Robert Meersman, "The Meininger in America", SM XXXIII, March 1966, 40-9.

280 Vgl. z.B. seine am 5.1.1890 niedergeschriebenen Assoziationen mit den Begriffen "Idealismus", "Realismus", und "Naturalismus"; K.L. Tank, G. Hauptmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1959, 35.

enthusiastisch-werbend sind, bringt auch Hauptmanns Verehrung für die auch in Amerika hochverehrten Klassiker Shakespeare und Goethe. In HH sieht er die Konstante in Hauptmanns Werk, "a vein ... of pity", bestätigt und bezeichnet es als gelungene neue Mischform zwischen "poetic literature and drama." ("Hauptmann, Naturalist", World, Febr. 18, 1894, 25)

Der Tag für die Premiere von HH wurde auf den 23. April festgesetzt, die fünfzehnjährige Alice M. Pierce sollte die Titelrolle spielen. Um für das mit seiner Thematik und Ausführung ungewöhnliche Stück Reklame zu machen, setzten die Rosenfelds Berichte in Umlauf, wonach das Drama höchst unmoralischen Inhalts sei und eine Fünfzehnjährige die Hauptrolle verkörpere.²⁸¹ Dies zog sofort die Aufmerksamkeit des Präsidenten der Gesellschaft für die Verhütung von Grausamkeit an Kindern, Elbridge T. Gerry, nach sich, der sich in einem auch der Presse übergebenen Brief an den Oberbürgermeister der Stadt New York, Thomas F. Gilroy, wandte, in dem er sich einmal gegen das Auftreten der kleinen Pierce und dann aber in starken Worten gegen das Erwähnen des göttlichen Namens und das Auftreten Jesu auf der Bühne aussprach. Das ganze Stück bezeichnete er als eine "revolting and horrible travesty of a resurrection." Gilroy verbot eine öffentliche Aufführung mit der Begründung, daß Jesus auf einer amerikanischen Bühne den "decent sense of the community" und die Ehrfurcht bei der jungen Darstellerin der Hannele zerstören müsse. Nach einer unter Anwesenheit Hauptmanns²⁸² erfolgreichen Hauptprobe am 30. April vor geladenem Publikum und der Presse wurde am 1. Mai, nun mit der 24-jährigen Anna Blancke in der Titelrolle, die Premiere gegeben.

Nach dem vorausgegangenen Skandal konzentrierten sich die Kommentare der Tageszeitungen auf den bereits hochgespielten Vorwurf der Blasphemie und auf die seltsame, von Heuser noch 1938 so gepriesene Mischung von Realismus und Mystizismus.

281 G.C.D. Odell nennt das Brüderpaar denn auch wenig zuvorkommend "manager-adventurers", Annals XV, 610.

282 Hauptmann war am 4.2.1894 in New York angekommen. Sein Besuch, Frucht einer Ehekrise, wurde von der englischsprachigen Presse nicht unmittelbar zur Kenntnis genommen. Dagegen brachte die New Yorker Volkszeitung, nicht zuletzt weil sie Dr. Alfred Ploetz, Hauptmanns Gastgeber und Freund in Meridan, Conn., zum Mitarbeiter hatte, die Neuigkeit. Vgl. Heuser.

Die New York Times, deren Pariser Korrespondent HH vor knapp einem Monat als ein "glorious play" bezeichnet und es fatalerweise mit Björnsons Über Unsere Kraft verwechselt hatte (Times, March 4, 1894, 13), spricht in ihrer ersten Stellungnahme das Werk vom Vorwurf der Gotteslästerung frei, findet das Stück sogar in diesem Bereich "as harmless and conventional as a Sunday-School tract", wirft ihm jedoch "lack of aristic sense" vor und verurteilt HH schließlich doch als vulgär, absurd und "a theatrical freak." (Zit. nach Heuser) Einen Tag später wird das Werk nach einigen bissigen Seitenhieben auf die Rosenfelds als "odd, hysterical piece" in seiner Mischung von "simplicity ... pathos" und "loathsome horror" als ermüdend und ohne Sinn für eine amerikanische Bühne bezeichnet. Es zeigt sich, daß nicht so sehr Form oder Stilmischung als vielmehr die Thematik Stein des Anstoßes war - "It will not inspire reverence or sympathy. Its production, therefore, should be vigorously condemned." ("Much-Advertised 'Hannele'", Times, May 2, 1894, 5)

Die New York Tribune verweist das Werk trotz einiger poetischer Passagen in den Bereich der Medizin und bemängelt, etwas nuancierter, die Häufigkeit der Nennung heiliger Namen.²⁸³ Der unter dem Pseudonym "Nym Crinkle" in der World schreibende Kritiker sieht ebenfalls kaum einen Fall von Blasphemie in HH, bezeichnet es jedoch in seiner Thematik als nicht "wholesome", das Stück als ganzes wegen seiner mystizistischen Elemente als "Kuriosität." (Zit. nach Heuser) Wie in diesen Stellungnahmen impliziert, findet auch der Critic die vor der Premiere entstandenen Erwartungen bzw. Befürchtungen übertrieben, aber keineswegs ganz grundlos. In seinem mit Polemik durchsetzten und von antieuropäischen Ressentiments beeinflussten Artikel prangert er "this queer mixture of low realism and religious rhapsody", den "extremely questionable taste" des Dramas an. Vor allem wehrt er sich, wenn auch nicht mit der Heiterkeit des alten und Hauptmann gewiß nicht

283 Edith Cappel, die sich in einer im ganzen soliden, unveröffentlichten Dissertation mit der Rezeption Hauptmanns in den USA bis 1950 befaßt, stellt das Echo auf HH, die sie selber sehr schätzt, zu negativ dar. (Vgl. 39; Hunekers Artikel fehlt z.B.) Ihrer Arbeit entnehmen wir als Ergänzung folgendes Zitat des New York Tribune vom 2.5.1894, zu HH: "This is not the age of miracle plays, and the attempt to represent the person of Christ upon the stage of a theatre today must be shocking to all right-minded people. ... An atmosphere of the strenuous but sentimental piety of the Salvation Army pervaded a considerable part of the play." The Reception of Gerhart Hauptmann in the United States, Columbia University 1953, 41.

unfreundlich gesonnenen Fontane, gegen die "Engelmacherei"²⁸⁴ auf der Bühne, dem "fatal blunder of the whole affair." Er kommt zu dem vernichtenden Schluß: "In literature or art this piece has no place, its religion is a good deal too emotional to be of much value as a moral agent, while, regarded as an entertainment, it is a most woeful failure." ("The Drama", Cr XXIV, May 5, 1894, 314)

Doch es gab auch freundlichere Stimmen zu HH. Die Evening Post ("touching and charming"), der Morning Advertiser ("a sermon and a vindication to Christianity") sowie Meltzer im Herald, der das Stück in eine Reihe mit Wagners Parsifal und dem Oberammergauer Passionsspiel rückt, sind für Hauptmann ermutigend. (Zit. nach Heuser)

Gewichtig ist die Stimme Hunekers, alias "The Prompter", der, theaterwirksamen Dramen stets aufgeschlossen, sich von HH im positiven Sinne stark beeindruckt zeigt. Obwohl er zugesteht, daß Hauptmann, den er mit der Formel eines "transcendental realist" zu fassen versucht, sich in HH zeitweise "on remarkably delicate ground" bewege, weigert er sich, den Vorwurf der Blasphemie oder Morbidität gelten zu lassen. Die so oft attackierte Transfiguration Gottwalds in die Gestalt Jesu bezeichnet er als logisch konsequent und bewundert die Delikatesse, die psychologische Kunst, die neuartige Technik sowie das Fehlen von Sentimentalität (!) bei der Darstellung eines "soul life" in dem Stück. Hannele selber findet er "vital, real flesh and blood, and that is why her woes are so heart-touching and convincing." (New York Recorder, May 6, 1894, 24)

Der Schriftsteller Stephen Crane (1871-1900) war, wie aus seinem Brief vom 9.5.1894 an seinen Kollegen H. Garland erhellt, von einer Aufführung von HH bei aller Fremdheit stark emotional berührt: "Its reason for being is back somewhere in the middle ages but as an irresponsible artistic achievement it's

284 Fontane schrieb in einem Brief über seine Reaktion auf HH: "Über diese Engelmacherei könnte ich zwei Tage lang ulken." Franz Mehring nannte dasselbe Werk mit aufrichtigem Bedauern, aber trotzdem deutlich einen "Quark." S.E. Hilscher, Gerhart Hauptmann, Berlin 1969, 182. Zur Inanspruchnahme von HH durch die zweigeteilte zeitgenössische deutsche Kritik vgl. E. Krause, Gerhart Hauptmanns frühe Dramen im Spiegel der Kritik, Diss. Erlangen 1952, Masch., 101ff.

great. I sat and glowed and shivered." (Letters, eds. R.W. Stallman and L. Gilkes, New York 1960, 36)²⁸⁵

2. 1895-96: nochmals Hannele und Die Weber

Während in der unmittelbaren Reaktion auf die Aufführung und den Reklame- bzw. Skandalrummel von HH die ablehnenden Stimmen mit ihrer Fixation auf die Verletzung religiöser Tabus zahlenmäßig überwogen, werden die kritischen Kommentare nach Erscheinen der Übertragung Archers in den darauffolgenden eineinhalb Jahren günstiger.

Der Critic lobt nun "pathos, sweetness, tender charm" und eben die oft gerügte Mischung von poetischen und realistischen Elementen in HH und setzt seine Komplexität, die er, an Hunecker erinnernd, in einer "study in child-psychology, expressed in terms of dream-psychology" sieht, so hoch an, daß sie einem angelsächsischen Publikum Schwierigkeiten bereiten müßten. In Reaktion auf das Vorgehen Gerrys bemerkt der Rezensent, daß jener Recht habe, von Travestie zu sprechen, wenn auch in anderem Sinne: die mit Aberglauben durchsetzte Religiosität Hanneles sei ein gelungenes Beispiel für die der ungebildeten Masse. ("Fin de Siècle" Drama", Cr XXVI, Jan. 19, 1895, 44f.)

Arthur Hornblow setzt sich im Bookman mit immer noch deutlich spürbarem Engagement mit dem Zensor New Yorks, Eldrige T. Gerry, im Falle von Hauptmanns "beautiful dream-play Hännele" [sic] auseinander, vergleicht Gerry wenig schmeichelhaft mit den zaristischen Zensoren Rußlands und lobt die Initiative der Gebrüder Rosenfeld, deren "beautiful and artistic production" Hauptmann in Amerika berühmt gemacht habe. ("Play Writers and Play Censors", B III, March 1896, 24-31)

Auch der New Yorker Korrespondent der Bostoner Literary World, die sich noch am 12.1.1895 (p. 6) ganz entschieden gegen die ihrer Meinung nach krankhafte Thematik in HH gewandt hatte - in

285 Howells äußerte sich in einem im übrigen sehr kritischen Artikel über das poetische Drama zu HH in der North American Review sieben Jahre später wohlwollend über diese "heart-breaking tragedy", was ihm bei Stephen Phillips' Herold wesentlich schwerer fiel. "The New Poetic Drama", NAR CLXXII, May 1901, 794-800.

jenen Jahren handelte es sich meist um den Kritiker John D. Barry - zeigt sich im April 1896 begeistert von HH, schreibt von der "marvellous power and beauty" des Stückes und ist über seine schlechte Rezeption beschämt, was er zum Teil auf Un- erfahrenheit der Amerikaner im Umgang mit gutem Drama zurück- führt. ("New York Letter", LW XXVII, April 18, 1896, 120f.) Barry beklagt noch im Mai 1899 den Spott und das Unverständnis der amerikanischen Presse gegenüber HH. ("New York Letter", LW XXX, May 13, 1899, 152)

Die W wurden in deutscher Sprache in New York Anfang Oktober 1894 im Thalia Theater und im Frühjahr 1896 im Irving Place Theatre zur Aufführung gebracht. Schon die europäische Auffüh- rungsgeschichte mit ihren Skandalen, Polizeiverboten nicht nur in Berlin, wo Kaiser Wilhelm am Berliner Theater sein Logen- abonnement kündigte,²⁸⁶ sondern auch in Paris, Rom und Moskau,²⁸⁷ die Aktionen der Anarchisten in Brüssel im Oktober 1894 sowie in Budapest im August 1895, waren wenig dazu angetan, das Stück und seinen Autor in Amerika nach dem Hannele-Skandal zu fördern. Denn wie J.C. Blankenagel, der sich auf H.H. Houben, Verbotene Literatur (Berlin 1924) stützt, berichtet, widmet sich in New York zuerst der uns bereits von der Behandlung Ibsens bekannte, 1870 aus Deutschland ausgewiesene Anarchist Johann Most (DAH I, 72), der versucht, Anarchisten und Angehörige der Sozialrevolu- tionären Arbeiterpartei in Amerika zu einer Aktionseinheit zu führen,²⁸⁸ den W. Er verkörpert selbst im Thaliatheater die Rol- le Baumerts und fügt im vierten Akt eigenmächtig eine ganze Reihe von Invektiven gegen das Kapital hinzu.

Eine Aufführung der W in Newark, N.J., einer Stadt mit großem deutschen Bevölkerungsanteil, wurde im Oktober 1894 verboten - zur selben Zeit ging ein Streik der Weber bei Fall River, Mass., in die achte Woche, was auf derselben Seite der New Yorker Volks- zeitung zu lesen war, auf der das Aufführungsverbot bekanntge-

286 Vgl. E. Hilscher, 152.

287 Vgl. W. Ackermann, Die zeitgenössische Kritik an den deut- schen naturalistischen Dramen, Diss. München 1965, 46f.

288 Vgl. seine zuerst in Freiheit und im Dezember 1889 als Nummer 14 der "Internationalen Bibliothek" in New York veröffent- lichte Schrift "Kommunistischer Anarchismus", hg. und ein- geleitet von R. Rocker und F. Pempfert, Berlin-Wilmersdorf 1912, 4, 9-23.

geben wurde. In Chicago wird, wie Mosts Publikationsorgan Freiheit vom 19.1.1895 mit Genugtuung vermerkt, das Stück Anfang des Jahres ein dutzendmal gegeben. Dabei ist ihm der politisch-agitatorische Effekt das Entscheidende: "'Es wurde damit ein sehr guter Eindruck gemacht und ein bedeutender agitatorischer Erfolg erzielt. Und das war die Hauptsache.'" ("Early Reception of Hauptmann's Die Weber in the United States", MLN LXVIII, May 1953, 334-40)

Die Reaktion auf die genannten deutschsprachigen Aufführungen mußte begrenzt sein, da eine Übersetzung des Stückes noch nicht vorlag. Dennoch ist eine weitgehende Unterschlagung der frühen Weber-Kritik wie bei Cappel nicht statthaft.

Der in Kiel gebürtige Kuno Francke (1855-1930), der im Verein mit L. Lewisohn konsequenteste Förderer des deutschen Dramas in den USA und Gründer des Germanischen Museums in Harvard, wo er von 1884 bis 1917 lehrte, und von wo er sich unter Anschuldigungen, ein deutscher Spion zu sein, zurückziehen mußte (DAB VI, 584f.), sieht in den "W" ein mit äußerster Konsequenz und ohne jede falsche Nuance gezeichnetes Bild eines einzigen Todeskampfes. Diese Abstrahierung von den Webern als Menschen und Klasse kommt nicht von ungefähr. Sie ist einmal in dem Fehlen einer Idealfigur als Helden und zum anderen in der Ablehnung des Stoffes bzw. der Thematik zu suchen. Von der Atmosphäre der Hoffnungslosigkeit sichtlich beeindruckt, benötigt Francke christlich verbrämte Rhetorik, um sich und den Lesern das Stück akzeptabel erscheinen zu lassen:

Here, indeed, we have, from the beginning to end, a picture of merciless ruin and disintegration. But is the drama, on that account, to be condemned as a work of art? Is not death the most important event of life? Is it not the surest pledge of eternity?

Nur ganz knapp und ohne eigene Stellungnahme verweist er auf die gesellschaftskritischen Aspekte des Werkes. Von der Thematik völlig in Beschlag genommen, schweigt er sich über die ungewöhnliche Form der W aus. ("The New Storm and Stress in Germany", Atl LXXXIV, Sept. 1894, 408-12; wieder im Epilog seiner Social Forces in German Literature, New York 1896, 557ff.)

Charles F. Nirdlinger nimmt in seinem 1899 in New York erschienenen Buch Masques (199-210) Bezug auf Mosts Aufführung und auf das Aufführungsverbot der W in Newark. Nicht ohne Ironie fragt Nirdlinger, der Hauptmann nach eigenen Angaben während seines USA-Aufenthaltes selbst kennenlernte, ob der Autor wohl in eine Reihe mit Most als "a confessed anarchist, a possible bomb-thrower" zu stellen sei und vermerkt resigniert, für ein Stück wie die W sei beim amerikanischen Durchschnittspublikum einfach nichts zu holen, denn "[it] put[s] lines in the face of him who studies them, sorrow in the soul, pity into the heart."

Boyesen, den wir als Anwalt der skandinavischen Dramen in Amerika kennen, verdanken wir im Bookman vom Juli 1895 einen der wenigen frühen, verständnisvollen Kommentare zur Technik Hauptmanns in den W. Er stellt, leider viel zu knapp und ohne konkrete Analyse, deren neue Form als völligen Bruch mit der Konvention heraus und lobt den "marvellous sense of actuality", der gegenüber bloßer (realistischer) "verisimilitude" eine Steigerung bringe. ("The Drama of Revolt, B I, July 1895, 384-8)

Während der Vorschau der Times auf die von Conried geleiteten vier Aufführungen der W am Irving Place Theatre in einer detaillierten Inhaltsangabe und in dem Hinweis auf reichliche Probenarbeit und ein erweitertes Ensemble durchaus fördernde Absicht unterstellt werden darf, ist dieselbe Zeitschrift nach den Aufführungen von dem Werk enttäuscht. Ähnlich wie im Falle der aufgebauchten Berichte zu HH ist man über die Brisanz der Thematik nach den sensationellen, mit Anarchistengeruch und Polizeigewalt angereicherten Berichten aus Europa ernüchtert. Schwerwiegender ist für die Times jedoch die wenig ansprechende episodenhafte Struktur der W, die ihr nicht dramatisch genug und zu sehr von langatmiger Rhetorik bestimmt erscheint - ein Vorwurf, der häufig genug auch in der deutschen Kritik jener Zeit zu finden ist.²⁸⁹ Hauptmanns Weberpredigt ist vom konventionellen, auf Stücke à la Dumas eingestellten Theater technisch und thematisch zu weit entfernt; die letztlich doch zugestandenen "terrible facts" sind zu direkt, zu wenig verpackt, wenn auch mit Ernst und Aufrichtigkeit in der Intention vorgebracht. Die Times kommt daher

289 Vgl. E. Krause, 70ff.

zu dem Schluß, die W seien "not a great or a good play, and there may be some doubt if it is a play at all." ("The Theatres", Times, March 29, 1896, 10; "A Play with a Past", Times, April 2, 1896, 5) Der schon erwähnte New Yorker Korrespondent der Literary World vom 18.4.1896 ist von der Aussagekraft in den W beeindruckt "As a drama its weakness is its lack of coherence, but as a study it is wonderfully impressive."

Das Jahr 1895 bringt mit William N. Guthries Artikel der Mai-nummer der Sewanee Review den ersten Versuch einer umfassenderen Deutung, dem auch ein theoretisch-programmatischer Ansatz eignet. Guthrie stellt Hauptmann ganz in die Tradition des Realismus und ordnet ihm die von ihm besprochenen Dramen VS, F, EM und HH zu, die er wie Shakespeares Dramen als Ausdruck der elisabethanischen, als Verkörperung der zeitgenössischen Epoche sieht. Auf eine Revision des ihm gängig erscheinenden Realismusbegriffes abzielend, wendet er sich gegen eine zu enge, rein auf das Sinnliche gerichtete Definition von Schönheit und will vor allem den ethischen Bereich, zu Lasten des "Ästhetischen", berücksichtigt und gewürdigt wissen.

Während Ibsens Ausnahmegeralten wenn nicht "insane", so doch "unsane" seien, findet er bei Hauptmann Menschen aus dem Alltag mit alltäglicher Sprache und alltäglichen Handlungen. In diesen Bereich will Guthrie die moderne Tragödie ansiedeln. Auch wenn "Hauptmann out - Zolas Zola", sind seiner Meinung nach die Resultate unbedingt zu bejahen. Die Kommentare zu den einzelnen Dramen treten dieser grundsätzlichen und positiven Stellungnahme gegenüber an Wagemut etwas zurück. Zu VS, dem Boyesen im Juli 1893 zu Recht seinen allzu deutlichen Manifestcharakter ankreidet - man denke z.B. an die Tirade Loths in der Tischszene im ersten Akt - erwähnt Guthrie unkritisch die Zielstrebigkeit im Aufbau und die dem "terrible subject" angemessene Behandlung; in F hebt er die erbärmliche, echtes Zusammenleben nicht ermöglichende Mentalität der Charaktere hervor; EM gibt für ihn wohl ein "extremely painful subject" ab, weckt aber zugleich die Hoffnung nach einer vom Fleische unbeeinträchtigten, heilen Welt. Die W verteidigt Guthrie mit Nachdruck gegen den Vorwurf, ein Stück sozialistischer oder gar anarchistischer Machart zu sein und weist verdienstvoll auf den neuartigen, durch die Masse und

eine Bewegung verkörpert Helden hin. HH, "a patch of common soil", wird dem Realismus zugeschlagen und ist für den Kritiker "one of those masterpieces that defy criticism, it is too winning and affecting." ("Gerhart Hauptmann", SR III, May 1895, 281-9)

3. 1897-1900: Hauptmanns Weg vom suspekten Radikalen zum Märchendichter der Versunkenen Glocke

Die Jahre 1897-1900 sind gekennzeichnet von Kommentaren der Kritik vorwiegend zu zwei als Antipoden verstehbaren Dramen Hauptmanns. Es handelt sich um den im Frühjahr 1899 im Irving Place Theatre mit Adolph Sonnenthal aufgeführten FH und um die von der Schauspielerin M. Harned im Poet-Lore vom Sommer 1898 publizierte Übersetzung der VG.

Mit der englischen Fassung der VG war ein auch für den größeren Kreis der Konservativen zugängliches Drama des "Idealismus" gegeben, das Hauptmanns Respektabilität wesentlich erhöhen und auf der amerikanischen Bühne sein erfolgreichstes Stück überhaupt sein sollte.

Die Reaktion der Times auf eine Reprise der bereits 1897 gezeigten deutschsprachigen Aufführung²⁹⁰ war freundlich:

The Sunken Bell is one of the finest and most original of recent plays; it has a wealth of poetic charm, and a breadth of feeling lacking in the same author's Die Weber, and if not superior to his Hannele in imaginative power and beauty of expression, is certainly better suited to theatrical presentation. (Times, March 25, 1898, 6)

C.H. Meltzer stuft im 1897 von St. Louis nach New York gewanderten avantgardistischen Criterion (HAM IV, 66) enthusiastisch Hauptmann unter die allergrößten der lebenden Dramatiker ein und sieht ihn als Nachfolger Goethes und Shakespeares. ("Hauptmann's 'Sunken Bell'", Crit XVII, April 2, 1898, 17f.)²⁹¹

K. Francke, der nur mit größter Mühe Hauptmanns locker gefügtes, realistisches Bauerndrama FG als "strangely monotonous and stran-

290 E. Cappel, 69.

291 ibid., 70.

gely fascinating picture of popular wrath and popular delusion" hatte empfehlen können, begrüßt, wieder in der konservativen Nation, mit Erleichterung, Freude und einer detaillierten Inhaltsangabe das Erscheinen des Märchenstücks der VG, ist es doch eine Abkehr von der "atrocious crudity" von VS, dem "hopeless gloom" der F, bei dem selbst Fontane etwas "Luft, Licht und Freude" vermißt,²⁹² und dem "irresistible and intolerable" FG und eine Hinwendung zu ewigen Werten. Die realistisch-naturalistischen Stücke waren ihm zu sehr Kinder ihrer Zeit, zu nahe am gelebten Leben, "rather clever dramatic essays on ... questions of immediate and acute interest." Hier in der VG, der Fontane nicht ohne Grund "eine gewisse Schwabbelei"²⁹³ und der Hauptmann ebenfalls wohlgesonnene Biograph und Kritiker Paul Schlenther "allerhand blecherne[n] Fabelkram"²⁹⁴ vorwarf, was nun wieder der konservative S. Baker vom Critic nicht verstehen konnte,²⁹⁵ hörte Francke "the unmistakable ring of the universally human", der der deutschen Literatur wieder die Rückkehr zu ihrem einseitigen Rang ermöglichen könnte. Dennoch kritisiert er die phantastische Form und eine "note of exaggeration which takes away from its sincerity." So hofft der Kritiker denn auch auf weitere, noch reifere Werke aus der Feder des so vielseitigen und von ihm bewunderten Autors. ("Two New German Tragedies", N LXII, June 11, 1896, 451f.; "A New Faust", N LXIV, May 6, 1897, 335f.)

Ein sehr positives Echo findet die VG beim Torquato Tasso-Übersetzer John Firman Coar (1863-1939), der sein Abitur am Kaiser-Wilhelm-Gymnasium zu Köln ablegte, im Jahre 1900 von Harvard seinen Ph.D. in Germanistik erhielt und als Germanistikprofessor am Adelphi-College, Brooklyn, lehrte. (WWW I, 233) Er verspricht sich im Atlantic eine günstige Wirkung der VG gegen den Geist des Materialismus seiner Zeit. Wie Francke betont Coar die

292 T. Fontane, Parkettplatz 23, Berlin 1949, 142.

293 Zit. aus F. Hilscher, 235.

294 P. Schlenther, Gerhart Hauptmann, Leben und Werk, Berlin 1922, 160.

295 Für Baker, der sich auf Schlenthers Buch bezieht, war die VG Hauptmanns Meisterwerk; den realistischeren Dramen stand er reserviert gegenüber. Immerhin gesteht er VS bei aller Häßlichkeit und Abnormalität des Geschehens eine epochemachende Wirkung zu. "Gerhart Hauptmann and His Plays", Cr XXXIV, March 1899, 224-31.

Allgemeingültigkeit der Aussage. In seiner Charakterisierung der so wichtigen Atmosphäre des Stückes bleibt er sehr vage, was nicht allein zu seinen Lasten gehen mag:

There is something romantic, something mystical, in the drama; yet something withal so weirdly beautiful that we are strangely fascinated, and gently but surely withdrawn from the external realities of life.

Deutlich wird Coars Position auch, wenn er die VG charakterisiert als "poetry that inspires and uplifts." ("Three Contemporary German Dramatists", Atl LXXXI, Jan. 1898, 71-80)

Das Poet-Lore vom Sommer 1898, das auch Harneds Übersetzung der VG enthält, ist von der Suggestionskraft dieses Dramas, das es dem Symbolismus zuordnet, beeindruckt und zollt dieser "lovely creation of fancy, suggestion, and thought" als einem einzigartigen Kunstwerk hohes Lob. Die Figuren Heinrich, Nickelmann und Rautendelein werden, stark vergrößert, kurz auf ihren Symbolwert untersucht. ("Symbolism of the Sunken Bell", P-L X, summer 1898, 312-5)

Der uns bereits vom Ibsenkapitel bekannte Chicagoer Germanist M. Schütze gesteht dem Werk trotz der für ihn empörend schwachen Figur des Heinrich ("a peevish weakling"), trotz der zahlreichen alten Motive und Gestalten und fehlendem echten philosophischen Gedankengut "great ... poetic charm and suggestiveness" zu: "The greatest charm ... is a mellow, loving sadness, which is one of the secrets of the soul of the genuine poet." ("Hauptmann's Die Versunkene Glocke", AmG III, April 15, 1899, 60-95; zit. nach Cappel, 73f.)

Wie sehr die VG, ihre Sprache und märchenhafte Atmosphäre gerade von den akademischen Kritikern als Musterbeispiel moderner deutscher Dramatik empfunden wurde, zeigt neben den Artikeln Franckes, Coars und Schützes die Verwendung des Stückes als text book ar Colleges.²⁹⁶ Die Einleitung und Annotationen dazu besorgte der uns bereits bekannte T.S. Baker von der Johns Hopkins-Universität. John A. Walz, sein Kollege von der Western Reserve University, weist in seiner Rezension auf die VG als Hauptmanns

296 Diese auffallend "idealistisch"-konservative Tendenz der akademischen Kritik hätte Cappel bemerken müssen, die sich jedoch in keiner Weise um die Identität der von ihr größtenteils auch zitierten Kritiker bemühte.

Meisterwerk hin und erblickt in ihr, wie Francke, die Möglichkeit einer neuen Vorherrschaft der deutschen Literatur in Europa. (MLN XV, June 1900, 347-55) Derselbe Walz befaßt sich im Winter bzw. im Frühjahr des folgenden Jahres in zwei Artikeln detailliert und mit wissenschaftlichem Ernst mit Herkunft und Vorbildern der Gestalten in der VG. Ein weiterer Artikel aus seiner Feder untersucht vorwiegend die Quellen zu Heinrich und seiner Problematik im gleichen Werk. ("The Folk-Lore Elements in Hauptmann's Die Versunkene Glocke", MLN XVI, Febr. 1901, 89-105; MLN, March 1901, 130-42; "Heinrich's Message in Hauptmann's Die Versunkene Glocke", MLN, April 1901, 223f.)

In diese, durch die Erfolge oder zumindest die starke Beachtung des Neuromantikers Edmond Rostand zwischen Euphorie und Ekel (an den "Abweichlern") schwankende Kritik in den letzten zwei Jahren des neunzehnten Jahrhunderts fügt sich ein weiterer Akademiker, der von uns im Björnsonkapitel bereits zitierte Burton, mit einem Glaubensbekenntnis ein. Burton, Sohn eines neu-englischen Pfarrers, von 1895-97 für den literarischen Teil des Hartford Courant und ab 1906 für fast 20 Jahre für das English Department der Universität von Minnesota verantwortlich (WWW I, 175), wendet sich in seinen Likings (108, 141f.) gegen die ihm kunstlos-photographisch, uninteressant, vulgär und lediglich katalogisierend erscheinende Reproduktion der Wirklichkeit durch die "Realisten", wozu er auch Hauptmann zählt. Er verdammt diese Richtung als "cult of the grim, the low, the impure, and the horrible." Damit erübrigt sich für ihn eine nähere Beschäftigung mit den Dramen selber.²⁹⁷

Im elften Kapitel seiner Stage (225-33) erinnert sich N. Hapgood, der als einziger der von uns berücksichtigten Kritiker sowohl FH als auch die VG goutierte, an die durch Sothorns Forcieren des Sentimentalen und Melodramatischen mißglückte Aufführung dieses

297 Noch im Jahre 1946 scheut sich ein Kritiker und Übersetzer Brechts von Format, der in England gebürtige E. Bentley nicht, Hauptmanns Dramen mit dem Etikett "unhealthy" zu belegen, wobei seine eigene Abgrenzung von der frühen Kritik wegen der nachfolgenden Naivität seiner Begründung so gut wie hinfällig wird: "Hauptmann's plays are certainly unhealthy, not, as their early critics felt, because they mention sex, poverty, and disease, but because they dwell upon sex, poverty and disease without interpreting them, ... Great art implies moral caliber and mental strength." Playwright, 316.

298
Stückes, das zusätzlich unter dem erfolgsversprechenden Rezept des "twin-star system" zu leiden hatte. Seiner Wertschätzung der VG in der von ihm gutgeheißenen Meltzer-Übersetzung tut dies jedoch keinen Abbruch: "Die Versunkene Glocke is not a cheap love story. It is a beautiful struggle between two clear and constant forces."

Einen weiteren konservativen Vertreter innerhalb der Kritik finden wir in Margarethe Müller, die in Nietzsches heidnischem Individualismus und Hauptmanns christlichem Sozialismus die beiden bestimmenden Pole des geistigen Lebens im Deutschland des 19. Jahrhunderts sieht. Sie steht der VG und ihrem "wonderful charm" von allen Werken Hauptmanns am nächsten; sie ist davon so beeindruckt, daß sie zur Identifikation Heinrichs mit seinem Schöpfer schreitet.

Bei HH ist sie von der Mischung der beiden Realitätsebenen fasziniert. Auch findet sie freundliche, von Mitgefühl mit den Webern getragene Worte für die W und lobt das Fehlen einer haßerfüllten Schwarzmalerei. Weiterhin lediglich an der Thematik orientiert, steht sie VS und FH sehr reserviert gegenüber, sind es doch naturalistische Werke, also "works of the lowlands." Die Thematik von VS ist ihrer Meinung nach sogar "gloomy and brutal enough to satisfy the Devil himself"; was es für sie etwas erträglicher macht, ist die Andeutung einer ihrer Ansicht nach existenten und wünschenswerten Hoffnung auf "a world of beauty and purity in nature as well as in human life." ("Gerhart Hauptmann", Atl LXXXVI, Sept. 1900, 368-77)

Nach Guthrie der zweite Versuch, Hauptmanns variablen Dramenstil unter ein Dach zu bringen, wird von Gustav Kobbé (1857-1918) im Forum vom Dezember 1897 unternommen. Kobbé hatte, obwohl gebürtiger New Yorker, im hessischen Wiesbaden für fünf Jahre das humanistisch-musische Gymnasium besucht, 1909 die Zeitschrift Lotus gegründet, sich vor allem als Musikkritiker am New York Herald betätigt und drei Werke über den damals noch durchaus als avantgardistisch empfundenen Wagner geschrieben.

298 Vgl. N. Hapgood, "The Drama of the Month", B XI, May 1900, 271-4. Derselben Ansicht ist J.R. Towse, der wie Hapgood der weniger aufwendigen Aufführung im Irving Place Theatre den Vorzug gibt. "The Drama", Cr XXXVI, May 1900, 441-3.

(WWW I, 689) Er glaubt mit dem Kunstgriff einer Synthese der beiden schon von Francke eher zur Scheidung von Gut und Böse gebrauchten Vokabeln "Idealismus" und "Realismus" und unter ausschließlicher Behandlung der jeweiligen Thematik die Konstante in Hauptmanns Werk und zugleich den Grund seiner Größe gefunden zu haben. Eben diese Verschmelzung unterscheidet den Deutschen von den "Dekadenten" wie Ibsen und Maeterlinck:

He is the greatest figure in German literature - perhaps in all literature today. He is the one living poet who is also a born writer of plays, the one living master of realism who is also a master of idealism.

Anhand der einzelnen bisher bekannten Dramen belegt nun Kobbé seine These. Dabei klammert er sich mit seinem Kriterium des "Idealismus", wie in ähnlicher Weise bei Francke feststellbar, an ethisch und ästhetisch erfreuliche Tatbestände, etwa an die Figur der Helene als Element rettender Reinheit in VS oder im F an die Liebe der jungen Leute Ida und Wilhelm, an poetische Elemente verbaler, psychischer Art, oder an erbauliche Handlungen wie die Zuneigung der Tochter zu einem mißverstandenen und ruinierten Vater in CC. Daß Kobbé dem neuromantischen, poetischen Drama näher steht als dem naturalistischen, ist seinem enthusiastischen Kommentar zu Rostands Cyrano vom Dezember 1898 zu entnehmen.²⁹⁹ HH mit seinen "wonderfully subtle and poetic ... touches" bietet sich natürlich sehr viel leichter für eine derartige Analyse, beweist jedoch aber auch mit der getrennten Zuweisung der Atmosphäre des Armenhauses an den Bereich des Realismus und der Traumvision Hanneles und die Transfiguration Gottwalds an den des "Idealismus", daß von einer Synthese der beiden Bereiche keine Rede sein kann. Auch in der von Guthrie ihrer literarischen und theatergerechten Qualitäten hochgeschätzten VG hat der Kritiker mangels Kontraste wie schon im thematisch anders gelagerten, aber in der Problematik parallelen Falle der W, deren beunruhigend wenig individualisierten Helden er mit der Abstraktion des Hungers faßt, Schwierigkeiten mit der Aufrechterhaltung seiner These, und stuft sie als "a drama of the supernatural" ein. FG, der Francke trotz aller ablehnenden Haltung fasziniert hatte, bezeichnet er vor

299 "Cyrano de Bergerac", F XXVI, Dec. 1898, 503ff.

allem auf Grund seiner Formlosigkeit und altertümlichen Sprache glatt als "failure." ("The Dramas of Gerhart Hauptmann", F XXIV, Dec. 1897, 432-41)

Die Kommentare zu dem von der VC in Form, Sprache und sujet deutlich unterschiedlichen FH, der in der frühen deutschen Kritik viel Lob für seine konsequente Struktur und Psychologie, jene "ungeheuerere seelische Entwicklung",³⁰⁰ aber ein geteiltes Echo auf die Stoffwahl hervorrief,³⁰¹ sind, was die Thematik betrifft, gemischt, wenn auch die starke Wirkung des dargestellten Schicksals eingestanden wurde. Die Times würdigt nach der Premiere des FH am 25. April 1899 im Irving Place Theatre die große Schauspielerleistung Sonnenthals und ist beeindruckt von der elementaren Kraft des Werks, ist aber über Stoff und Art der Darstellung der Problematik entsetzt:

The idea and the life portrayed are as humble, rude and in-artistic as the language of the play. The motives that underlie and dominate the drama are almost as revolting as those in the old Oedipus; but the spectator forgets all this in the gradual wreck of human happiness and human life that he is witnessing. He is ... shown the elemental springs of life and death. (Times, April 27, 1899, 6)

Francke, der sich, wie wir sahen, in der Nation so erleichtert über das Erscheinen der VC gezeigt hatte, wird in seinen Hoffnungen auf erbauliches, "schönes" oder poetisches Drama mit dem FH, in dem die von ihm erwarteten "religions of higher spirituality" fehlen, bitter enttäuscht. Er findet das Stück noch "gloomier and more depressing" als Tolstojs Macht der Finsternis und zugleich einen schlagenden Beweis für die "inevitable failure of exclusively pathological poetry." Schließlich gibt er offen zu: "The whole drama, to speak plainly, is as inevitable as it is perfect. There is not a glimpse of the higher life in it, not a single figure which calls out our affection;" Und so zeigt er sich über das Ableben Henschels und den Schluß des Stückes befriedigt. ("G. Hauptmann's Latest Drama", N LXVII, Dec. 1898, 462f.)

Der Deutschlandkorrespondent der Literary World ist vom "sordid and brutal realism" des FH, der am 5. November 1898 im Deut-

300 F. Schlenker, 166.

301 Vgl. E. Krause, 128ff.

schen Theater, Berlin, uraufgeführt wurde,³⁰² befremdet und sehnt sich danach nach einer zugegebenermaßen völlig lebensfremden, melodramatischen Romantik. (LW XXIX, Dec. 24, 1898, 453)

Eine freundliche Stimme zum FH erhebt sich mit N. Hapgood im Bookman; er rechnet nach einem Besuch des Irving Place Theatre das Werk zu den "strangest plays of our time" und gibt seiner nuancierten Einsicht Ausdruck, daß ihn erst das Bühnenerlebnis dazu gebracht habe, "to realize that the line between the uncompromising study of real life in its more sordid manifestations and the higher drama need not be a sharp one." ("The Drama of the Month", B IX, June 1899, 310-3) Ein Jahr später wiederholt Hapgood sein Lob für FH, das er nun zu "a tragedy of high and lasting merit" erklärt - ("Its originality is as striking as its force") - und im besonderen die Originalität des Werkes in der offensichtlich erleichtert zur Kenntnis genommenen Rückkehr zu bereits vertrauten Bauformen innerhalb der wohl die Thematik betreffenden "obvious modernness" lobt. (Stage, 225-33)

In einer kritischen Stellungnahme zu der Übersetzung der W und EM durch Morison im Critic ist der im Grunde konservativ eingestellte Rezensent sichtlich um eine gerechte Beurteilung bemüht und hebt in den W eine "terrible fascination" und den "tremendous effect as a bit of literary description", sowie den "remorseless and convincing realism" und die Wahrheitssuche hervor. Dennoch wird das Drama ins Regal der Bibliothek verwiesen, und dies nicht wegen einer Berücksichtigung technischer Details wie etwa der episodenhaften Struktur, sondern doch wegen einer Fixierung auf eine zu unangenehme Thematik: "it is too sombre and painful for the theatre"; ferner fehlen eine praktische Lösung des Konflikts und eine schlüssige Moral. Dieselben Kriterien, noch schärfer und unverhohlener auf EM angewandt, denen Hans Mayer nicht ohne Berechtigung in Johannes Vockerat ein "abschreckend echtes und keineswegs tragisches Abbild des bürgerlichen Gelehrten in Deutschland"³⁰³ entnimmt, lassen den Rezensenten zu einer völlig negativen Einschätzung kommen:

302 Vgl. K.L. Tank, 164.

303 H. Mayer, Gerhart Hauptmann, Velber 1967, 40.

Considered simply as a study in degeneracy, the piece is morbid and worthless, despite its occasional fidelity in detail. ... the scheme of the drama is wrought out artistically. But no good purpose is served by it at all. It does not teach and, assuredly, it does not amuse. ("Some Modern Plays as Literature", Cr XXXV, Sept. 1899, 838-46)

In seiner Besprechung der im Sommer 1900 vorliegenden Übersetzungen der VG, EM, W und von HH macht E.E.Hale, jr., kein Hehl aus seiner Präferenz für das letztgenannte Werk und seine Mischung von Realismus, "romance", moderner Psychologie, Lyrik und echtem menschlichem Mitgefühl. Verdienstvoll ist Hales Bemerkung, daß HH in keine enge Kategorie von Realismus passe. ("The Four Best Plays of Hauptmann", D XXVIII, June 1, 1900, 430-2)

Der für diese Periode einzige Kommentar zu der wenig überzeugenden, aus Shakespeare schöpfenden Komödie - sie wurde erst in Lewisohns Gesamtausgabe dem amerikanischen Leser zugänglich - stammt aus dem aufmerksamen Bookman vom des Deutschen kundigen J.F. Coar. Seine Reaktion, sein Bedauern über sein Mitlachen in SUJ ist verständlich, weniger die Feststellung, die Traumhaftigkeit des Lebens finde sich in HH weit gekonnter dargestellt. ("Contemporary German Literature VII. Gerhart Hauptmann's Schluck und Jau", B XI, Aug. 1900, 562-4)

4. Professoren unter sich: die Jahre bis zu Versuchen einer kritischen Gesamtdarstellung: 1901-1904

Die Kritik dieser Jahre wird, von der bereits im obigen Abschnitt zitierten Ausnahme Hapgoods abgesehen, völlig von Akademikern beherrscht, was ein Übergewicht an konservativen Stimmen (vier Beiträge von Francke, Coar, Meyer, Stoeckius) über die etwas aufgeschlosseneren (Grumann und Harrie) und deutlich das naturalistische Drama fördernder Kritiker (Lee, Wells und Schütze) erbringt.

Francke lamentiert in der von uns zur kritischen Begriffserklärung bereits eingangs erwähnten, 1901 erschienenen History (570, 579) Hauptmanns Rückfall in den Naturalismus mit FH und MK, dessen Form in der deutschen Kritik vor allem Stein des Anstoßes war.³⁰⁴ Im Februar desselben Jahres bedauert er in der Nation

304 Vgl. E. Krause, 144ff.

im Zusammenhang mit dem vor genau drei Monaten am 21.12.1900 in Berlin uraufgeführten³⁰⁵ MK diese sein Deutschlandbild ernsthaft in Frage stellende Darstellung einer "world of atrocious vulgarity, foulness, and vice", zeigt sich besorgt darüber, daß Hauptmann von diesem Milieu zu "morbidness and gloom" getrieben würde und äußert die nach diesem Künstlerdrama mit sentimental-religiös verbrämtem Schluß seltsam naiv anmutende Hoffnung, daß diese Sünden der Väter nicht an ihren Kindern gerächt würden. ("Gerhart Hauptmann's Return to Naturalism", N LXXII, Febr. 21, 1901, 151f.) -

Der gebürtige Neuengländer Benjamin Wills Wells (1856-1923), der 1880 an der Harvarduniversität seinen Ph.D. erhalten und zuvor für zwei Jahre in Berlin studiert hatte, trat als Germanist und Romanist an der University of the South von 1891-99 und vom zuletzt genannten Datum bis 1912 als Mitherausgeber des New Yorker Churchman, sowie als prominenter Herausgeber von über zwanzig für den Schulgebrauch bestimmten deutschen und französischen Texten hervor. (WWW I, 1319) Seine von Cappel nicht berücksichtigten Bemerkungen in der Modern German Literature (New York 1901, 417, 419-21) zählen trotz ihrer Kürze zu den bisher intelligentesten und unvoreingenommensten. Für ihn ist Hauptmann die wichtigste, originellste und stärkste literarische Persönlichkeit Deutschlands. Von seinen Dramen schätzt er FH am meisten und zwar auf Grund eines von "spiritual restraint" temperierten kunstvollen Naturalismus. EM mit ihrer realistischen Psychologie und technischen Meisterschaft bilden nach Wells die erste Stufe zu Hauptmanns Originalität; an den W bewundert er weniger die Struktur als "its suggestion of psychic mass in struggle." Zur VG hat der Literaturhistoriker kein Verhältnis - er stellt es zusammen mit Fuldas Talisman und Rosmers Der Kinderkönig in die Bewegung der Neuromantik, ohne dabei wie Francke in einen lyrisch-rhapsodischen Stil zu verfallen. Erfreulich kühl ist auch sein Kommentar zu HH, das er charakterisiert als "topsy-turvy idealism and psychologic experimenting" und es wegen seiner Unkonventionalität bei aller Anerkennung als "most

305 Vgl. K.L. Tank, 164.

pathetic creation" in die Nähe einer Kuriosität rückt. Wells betont Hauptmanns Rolle als Dichter der Armen und Hilflosen, der seinen Weg über den Materialisten und Sozialisten zu einem Dichter des sozialen Altruismus "idealistischer" Prägung gemacht habe.

Noch in das Jahr 1901 fällt der Korrespondentenbericht Charles Harris', Germanistikprofessor an der Western Reserve University, an die Nation über Hauptmanns neues Stück, den RH, der am 27. November 1901 im Deutschen Theater zu Berlin seine Uraufführung erlebte.³⁰⁶ Harris, der, wie wir noch seinem 1904 in den Modern Language Notes erschienenen Artikel werden entnehmen können, einen psychologisch starken Helden im Drama erwartet, stuft den RH ohne Ressentiments gegenüber seinem Inhalt als schwächere Fortsetzung des B ein. Er bemängelt vor allem den dramatisch nicht geglückten zweiten Akt mit dem wenig überzeugenden melodramatischen Tod der Frau Fielitz, der Mutter Wolff aus dem B. ("Hauptmann's Tragi-Comedy", N LXXIII, Dec., 26, 1901, 490f.)

Das Jahr 1902 ist, wie das Jahr 1904, nicht besonders reich an kritischen Stellungnahmen zu Hauptmann. Es bringt jedoch mit Elisabeth Lee die erste positive Würdigung der Hauptmannschen naturalistischen Dramatechnik.

Zunächst wiederholt Francke in einem vorwiegend O.E. Hartlebens "Offiziers-Tragödie" Rosenmontag gewidmeten Artikel seine bereits mehrfach vorgebrachte Enttäuschung über das Abweichen der deutschen Dramatik vom "Idealismus", "the path of true art", wie er ihn versteht. Als Rettungsanker für seine Achtung vor den deutschen Dramatikern dient ihm sein Kriterium vom Drama als instruktivem Spiegel der Beziehung von Individuum und Gesellschaft. ("The Struggle for Individuality on the German Stage", N LXXIV, Febr. 27, 1902, 167-9)

E.S. Meyer, Kollege von Harris an der Western Reserve University, zollt Franckes Forces hohes Lob und setzt den Niedergang der Kunst Hauptmanns nach der Schöpfung seines Meisterwerkes der VG an. Derselbe Meyer, der zugleich ein Bewunderer der Kunst Ludwig

306 Vgl. H. Mayer, 52.

Fuldas³⁰⁷ nach dessen realistischer Phase war, beklagt in seiner Rezension von J.F. Coars Studies in German Literature in the Nineteenth Century (New York 1903) den großen Raum, den Coar den rohen, "youthful political rant", Büchners Dantons Tod, eingeräumt habe und hätte eine deutlichere Herausstellung der Tatsache gesehen, "that Hauptmann in the heyday of his popularity was practically the mouthpiece of the social democrats." ("German Dramatic Art", N LXXIV, March 12, 1902, 207; "German Emancipation", Cr XLV, Nov. 1904, 463-6)

Paul H. Grumann wendet sich gegen die mehrfach vorgetragene Kritik an Hauptmanns Abkehr vom poetisch-"idealistischen" Drama nach der VG und begründet seine Auffassung, daß der Autor sich selbst treu geblieben sei mit dem Hinweis auf die in allen Dramen feststellbare "fidelity to life", vor allem bei der psychologischen Gestaltung seiner Charaktere. Er steht damit in einer von Guthrie und Kobbé begonnenen, um eine Synthese bemühten Richtung der Kritik, die von Francke (1907) in extremis geführt wird. Dies sieht Grumann durchaus auch im RH bestätigt. Wohl bemerkt auch er mit Mißfallen "no absence of coarseness and vice in this play", die "the reader's sense of propriety" verletzen, akzeptiert sie jedoch, da sie ihm im Gegensatz zu Sudermanns Dramen organisch aus Charakteren und Handlung zu erwachsen scheinen. ("Sudermann and Hauptmann and Their Latest Plays, 'Es lebe das Leben', 'Der Rote Hahn'", P-L XIV, summer 1902/3, 114-26)

Elizabeth (nicht zu verwechseln mit Jenette) Lee veröffentlicht im eklektischen Living Age (HAM III, 256, 360) Bemerkungen zur

307 In seinem im selben Monat in der Nation publizierten Artikel zu Ludwig Fulda, den er mit Heyse am Gardasee getroffen hatte, bekennt Meyer seine Bewunderung für Fuldas Zuwendung zum Märchenspiel, die seiner Idealvorstellung einer "idealistischen" Literatur nahekommte: "Fulda like every true artist, soon saw that real ephemeral persons and events may be interesting enough, but that the verities of life and art, however often they may need restatement, are the same in all ages, and that art should deal with ideal types in their eternal relations." Aufschlußreich ist Meyers Analyse des deutschen Nationalcharakters, die zur Besprechung von Fuldas Märchen-drama Der Talisman überleitet: "The German nature is naive and lyric as that of a child." Noch drei Jahre später hält Meyer seine Wertschätzung für den Fulda der post-realistischen Schaffensperiode aufrecht, nicht zuletzt wegen dessen Abkehr vom naturalistischen Drama, "from its uncongenial, foreign realism." "Ludwig Fulda", N LXXIV, March 27, 1902, 248-50; "The Modern German Drama", C XLVII, July 1905, 61-70.

Technik Hauptmanns, die wegen ihrer Unvoreingenommenheit und Klarheit Beachtung verdienen, aber leider wenig ins Detail gehen:

... that a playwright who is as good a craftsman as Gerhart Hauptmann is conscious of the defects of the modern method of linguistic economy, is proved by the extreme elaborateness of the stage directions and descriptions of scenes and characters with which he intersperses the printed texts of his plays.

Für Lee ist FH "probably the strangest piece of dramatic writing of the present era." Sie lobt auch die realistische Absenz aller offenkundigen Moral und poetischer Gerechtigkeit in den Dramen Hauptmanns:

Hauptmann, like all great dramatists, attempts ... no solution of the problems he sets before us. He recognizes no poetical justice, events are not nicely rounded off to suit stage or human convention, but turn out sadly or happily as they might in real life. ("German Drama of Today", LA July 19, 1902, 156-66)

Das folgende Jahr 1903 gehört, mit der Ausnahme des Sewanee-Artikels Schützes, ganz den Konservativen.

Der New Yorker Germanist J.F. Coar beruft sich in seinen Studies (VII, 337-48) bei der Beurteilung der von Schiller bis Anzengruber und Hauptmann reichenden Palette von Dramen neben dem an Francke erinnernden Kriterium einer oft nur theoretischen Berücksichtigung der sozio-politischen Gegebenheiten vor allem auf das der "ideals of American democracy." Beide kommen, nicht zuletzt mangels ausreichender Kenntnisse der deutschen Geschichte, nicht zum Tragen, was ihm der Rezensent der Nation auch mit aller Deutlichkeit ankreidet,³⁰⁸ es sei denn man identifiziere vage empfundene amerikanische, demokratische Ideale mit dem ästhetischen "Idealismus" à la Francke. So ist es nur konsequent, wenn Coar fünf von elf Hauptmann gewidmeten Seiten für die VG reserviert, deren "insinuating, ravishing beauty" er nicht müde wird zu loben. Als Erklärung für die kühle Aufnahme dieses Stückes auf der amerikanischen Bühne gibt Coar an: das der amerikanischen Mentalität unverständliche, ja morbide und lächerlich erscheinende, naiv-mystische deutsche Streben nach einem Ideal. Diesen "idealistischen" Mystizismus hofft er in jedem Drama Hauptmanns zu finden und geht daher mit auffallend wenig demo-

308 N LXXVIII, March 17, 1904.

kratischer Toleranz mit den Dramen nach der VG, selbst mit dem AH, ins Gericht: FH nennt er eine "morbidly psychological study", SUJ "a dramatic failure", die Liebe im AH bezeichnet er "as mystically useless and devoid of regenerative energy as his own inordinate partiality for the weak, downtrodden, and weary." Er kommt, wie Meyer in der Nation vom 12.3.1902, zu dem Schluß: "Hauptmann's appreciative faculties for sweet and wholesome moral realities seem palsied." Solange er "the spiritual" und "the moral", Himmel und Erde, als Dichotomie und nicht als "idealistische" Einheit sieht, solange wird Hauptmann nach Coar auch keine "forms of satisfying beauty" schaffen.

Im Gegensatz zu seinem Kollegen kommt Francke der AH, der in der deutschen Kritik als nicht bühnenwirksam genug und von dessen Figuren vor allem Ottegebe als strittig empfunden wurde,³⁰⁹ sehr gelegen. Er begrüßt das Werk überschwenglich als "perfect symbol of inner regeneration" und stellt es Goethes Iphigenie an die Seite. Endlich kehrt Hauptmann von der Nachahmung von "whimsical appearances" zur "essence of life" zurück. Besonders sprechen Francke neben der Erlösungsthematik an: "depth of feeling, simplicity of structure, beauty of language, strength of character drawing." Er stuft den AH über jedes andere zeitgenössische Drama und schließt enthusiastisch: "Hail to the poet who ... has clung to that which is for the few of all ages, and has thus added a new treasure to the spiritual possessions of mankind." ("Gerhart Hauptmann's 'Vita Nuova'", N LXXVI, Jan. 15, 1903, 50-2)

In dasselbe Jahr 1903 fällt eine Publikation eines weiteren deutschgebürtigen Akademikers, die des gebürtigen Sachsen Alfred Stoeckius, der 1891 vierundzwanzigjährig in die USA gekommen war. Er hatte Germanistik unter Calvin Thomas, W.H.Carpenter und "Drama" bei Brander Matthews, der zu dieser Zeit selbst Hauptmann als Beweis für gutes, lebensfähiges modernes poetisches Drama ansah,³¹⁰ an der Columbia University studiert. Seine dort

309 Vgl. E. Krause, 151ff.

310 B. Matthews, "Makers of the Drama of To-Day", Atl XCI, April 1903, 504-12.

entstandene, von Cappel nicht berücksichtigte, 45-seitige Dissertation Naturalism in the Recent German Drama with Special Reference to Gerhart Hauptmann (New York 1903), enthält zu Hauptmann einen Negativkatalog, der sich stützt auf eine dogmatische Fixierung vulgarisierter, aristotelischer und Lessingscher Regeln der dramatischen Kunst. (21) Hauptmanns Milieudramen sind nach Stoeckius undramatisch, fragmentarisch, ohne echte Tragik, da ihre psychologisch statischen Charaktere durch ihre Milieubedingtheit "nothing but machines" und somit kein Objekt für "tragic pity" (25) sind. Hauptmanns Gestalten personifizieren für den immerzu fleißig generalisierenden Kritiker "class types, but never individuals." (30) Während seine Ansicht, Hauptmann sei eher ein Dichter im engeren Sinne denn ein Dramatiker, wenig überrascht, muß folgende Aussage mit der sich anschließenden Schlußfolgerung einigermaßen erstaunen, zumal sie sich auf die Dramen naturalistischer Machart beziehen soll: "There is ... no idea enforced nor are any strong emotions aroused in us, since there is no display of wild passions in his dramas. ... Hence naturalistic art is preeminently suggestive..." (39) - was ihn denn auch und nur auf Grund der evozierten Stimmung die W als Hauptmanns Meisterwerk deklarieren läßt. Vielleicht war Howells' maliziöse Vermutung im Harper's Monthly, die W seien deshalb in den USA eher akzeptabel, da sich die unangenehmen Ereignisse in fernen und fremden Gefilden abspielten, gar nicht so deplaziert.³¹¹ Der bisher selten offen geäußerte, aber bei den Advokaten einer "idealistisch" verstandenen dramatischen Kunst, die so oft ewige Werte und einen "universellen" Protagonistentyp forderten, sicherlich nicht ganz ferne ideologisch-politische Aspekt, erhellt aus nachstehender Bemerkung Stoeckius':

There can never be an art of socialism; if socialism we understand a special class of men: the fourth estate, the poor as contrasted with the rich. Such division destroys the essence of art, which deals with universal men... (35)³¹²

Im das naturalistische Drama fördernden Artikel des Chicagoer Germanisten Schütze in der Sewanee Review vom Oktober 1903, auf den wir schon im Zusammenhang mit Ibsen eingingen, stellt der

311 "Editor's Easy Chair", H CVI, Jan. 1903, 324-28.

312 Vgl. später die Bemerkungen Hellers (1905), Wiehrs (1906/7), Winters (1907 bzw. 1913) und vorher Meyers (März 1902).

Kritiker Hauptmanns FH, an E. Lee erinnernd, als größtes deutsches Drama der letzten Generation heraus. Die darin verwendete Methode der Charakterisierung bezeichnet er als "circumstantial" im Gegensatz zur rein psychologischen. Dasselbe Werk dient Schütze auch dazu, die neue, im naturalistischen Drama realisierte Konzeption einer Tragik ohne ausgleichende oder poetische Gerechtigkeit, "a non-retributive tragic idea", zu illustrieren. Im Gegensatz zu Stoeckius ist Schütze also durchaus der Ansicht, das naturalistische Drama - und die Wahl des FH ist nicht übel - habe etwas Nennenswertes zur Dramentheorie beizutragen. ("The Services Naturalism of Life and Literature", SR XI, Oct. 1903, 425-43)

Die Kommentare des Jahres 1904 sind numerisch äußerst dürftig, was an der kargen Rezeption des AH und dem Mangel an Information über die Uraufführung der RB am 31. Oktober 1903 im Deutschen Theater Berlin³¹³ liegen mag. Erst im darauffolgenden Jahr liegen mehrere, umfassendere Abhandlungen vor.

Der uns bereits bekannte Harris versucht im Februar 1904 sich kritisch mit der schillernden Persönlichkeit Hauptmanns und der Vielfalt seines Dramenstils auseinanderzusetzen. Sein Beitrag stellt zugleich einen ersten, von Cappel ignorierten, Versuch einer rückblickenden Gesamtwürdigung dar. Ohne Vorurteil stellt er mit den drei Dramen HH, VG und AH einen Strang ("otherwordly"), mit dem Rest den zweiten, durchaus irdischen, fest. Im Gegensatz zu Francke und Coar, die dem Dramatiker ihre theoretische Konzeption von Kunst aufoktroieren wollten, gilt für Harris die empirisch zu lösende Frage: "in which realm does an author most naturally move?" Die Antwort fällt ihm bei Hauptmann nicht ganz leicht. Die Versdramen findet er undramatisch und die VG und den AH durch ihren engen Konnex zur deutschen Sagen- und Märchenwelt für Amerikaner schwierig zu goutieren; auch zeigt er sich von den marionettenhaften Gestalten wenig beeindruckt. Als wesentlichen Fortschritt erkennt Harris, weiter an der Psychologie orientiert, die Kraft zur Gestaltung echter, lebendiger Charaktere in Hauptmanns realistisch-naturalistischen Dramen. Deutliche Restbestände konservativer Vorstellungen sind jedoch bei Harris zu erkennen, wenn er am Typ des starken Helden

313 Vgl. H. Mayer, 63.

mit freiem Willen festhält. Er protestiert gegen: "[Hauptmann's] too frequent choice of weaklings and the mentally and morally unbalanced as the chief persons in his plays", gesteht ihnen jedoch bezeichnenderweise eine "dangerous power" zu. An den W, deren Bedeutung er nicht verkennt, bemängelt er die episodisch-episierende Struktur. Auch fehlt Hauptmanns Dramen häufig genug "a vigorous causality." Schließlich kommt Harris zu der kühlen Einschätzung von Hauptmanns Rang: "It seems impossible to resist the conclusion that Hauptmann, even at his best, has so far fallen short of actual greatness by a little." ("Gerhart Hauptmann: A Retrospect", MLN XIX, Febr. 1904, 33-5)³¹⁴

5. Die Jahre 1905-6: Beispiele erster Retrospektiven

Zum ersten Mal mehrt sich der Vorwurf, Hauptmann sei ein Epigone Ibsens; offenbar hat man neben Ibsen Bulthaups vierten Band der Dramaturgie des Schauspiels (Oldenburg-Leipzig 1902) rezipiert, (Grumann geht sogar direkt dagegen an) und Adolf Bartels³¹⁵ gelesen.

Die Faszination der neunziger Jahre für den Deutschen hat spürbar nachgelassen. Dies bestätigt zum ersten Mal offen E.E.Hale in seinen impressionistisch-essayistisch geschriebenen Dramatists (37-61). Der Name Hauptmanns sei jetzt kaum mehr im Gespräch, während er vor zehn Jahren geradezu magisch geklungen habe. Hale schätzt aus Hauptmanns dramatischem Werk vor allem die drei von den Konservativen geförderten HH, VG, AH, und darunter fühlt er sich HH am engsten verbunden. Wie wenig wissenschaftlich oder auch nur kritisch seine Urteilsfindungen im allgemeinen sind, zeigt folgende Bemerkung zum letztgenannten Werk:

314 Auf Hunekers Artikel vom September 1904 in der Lamp gehen wir kurz im Zusammenhang mit der Besprechung seiner Iconoclasts (1905) ein.

315 Vgl. A. Bartels, Gerhart Hauptmann, Weimar 1897, 62, 85; Abhängigkeit in VS von Tolstois Macht der Finsternis, 37f.

... I am quite sure that it is the most characteristic thing he has done. I mean to re-read it at this moment. Or, rather, I would, except that here it is better to write from one's recollection than with one's eyes on the text. (44)³¹⁶

Der uns bereits von seinem Ibsenbuch bekannte Heller will in seinen Studies in Modern German Literature (Boston 1905, 117-228) den Dramatiker, dem er ein Drittel des Gesamtvolumens seines Buches zugesteht, erklärtermaßen vom Podest stoßen, auf den ihn die "natural fallacy of public opinion" (125) gestellt hat. Grund dafür sind vor allem Hauptmanns naturalistische Stücke und Mittel dazu zwei Kriterien des Kritikers, ein formal-technisches und ein ästhetisch-moralisches. Zur ersten Kategorie zählt seine Kritik an der Formlosigkeit, an der undramatischen und fragmentarischen Struktur dieser Werke, wobei er von einem traditionellen, für ihn nicht näher definitionsbedürftigen "just dramatic standard" (126) ausgeht; zur zweiten eine akute Aversion gegen Themen, die der "deference to the conventional laws of decorum" (135) zuwiderlaufen. Seine schärfste Ablehnung erfährt die Thematik von VS, die er flugs mit einer Aversion gegenüber einem zumindest als ästhetische Bedrohung aufgefaßten sozialistischen Drama verquickt:

There are not many books in the literature of the world which spread about them an atmosphere so reeking with vice and horror as this socialistic drama.... a spectacle of condensed hideousness. ... The language of the drama is as disgusting as the incidents" (131f.)

-
- 316 Die anspruchsvollere Kritikerin Olivia H. Dunbar im Critic wirft Hale denn auch "strangely immature judgements" und "oddly egoistic digressions" vor, die "sound, indeed, very little like criticism and very much like a diary of the author's experience as a spectator and casual student of the drama." "Books Reviewed-Fact and Fiction", Cr XLVII, July 1905, 89f. Etwas höflicher gibt sich der Bookman, der Hale als einen Mann beschreibt, der "accepts things chiefly at their face value", "bothering his head very little with messages and problems and troubling the reader with no strong convictions of any sort." "Chronicle and Comment", B XXII, Oct. 1905, 108f. Dagegen lobt der Chautauquan das Buch als "a source of inspiration and delight" und als "an informal discussion", Chaut XLIII, Aug. 1906, 577. Huger Jervey von der Sewanee Review ist derselben Ansicht; er schätzt Hales' Buch eben auf Grund dieser "deliberate informality." "Contemporary Dramatic Criticism and Essays", SR XIV, Oct. 1906, 508-10. Hales schwache Definition der Tragödie im Dial vom 16.3.1901, 187-90, bestätigt den Eindruck mangelnder intellektueller Tiefe.

Die W beurteilt Heller etwas milder, da er das Mitgefühl des Autors aus dem Werk herauszuspüren glaubt, bedauert jedoch die "unglückliche", auf dem Antagonismus von Kapital und Arbeitnehmer beruhende und nicht in einem Helden personifizierte Thematik. Da kommt von Struktur und Helden der FH seinen Vorstellungen von einem gelungenen Drama schon sehr viel näher. Auch gegenüber dem wenig besprochenen Künstlerdrama MK, das in Thematik, Sprache und Form frühere naturalistische Ansätze wieder aufgreift, ist Heller freundlicher gestimmt. Er lobt das Werk als Hauptmanns "most successful psychological study." (203)

Ganz anders ist seine Einstellung zum Versdrama VG. Obwohl er auch dieses Werk nicht als Drama in seinem Sinne sehen kann und die Allegorie des Stückes ihm unverständlich bleibt, ist er emotional stark von der "singular beauty", der "language of a poetic splendor unparalleled in modern letters and fraught with a pure and truly German inwardness" und der für ihn wie für die meisten Befürworter der VG als wertvollstes Element geltenden "wondrous atmosphere" (180) beeindruckt, was sich nicht zuletzt in zehn Seiten mit Zitaten der Meltzer-Übertragung äußert. Wie schon bei Francke, traf dieses Werk mit seiner wirklichkeitsfernen, altdeutsch stilisierten Sprache und dem "idealistischen" Ideengehalt den Geschmack des Deutschamerikaners.

Seine Kritik zu HH ist dagegen schon allein wegen der naturalistischen Bestandteile des Stücks gemischt; immerhin erkennt Heller es als dramatisch inkonsequentes, sogar "unmögliches" Melodrama (169), betont jedoch der lyrischen Passagen und des "rich stream of purest human sympathy" (169) wegen die Relevanz der "idealistischen" Elemente. Von Gotteslästerung oder Verletzung religiöser Tabus ist nicht die Rede.

Noch extremer als Francke formuliert Heller seinen Wunsch nach einem lyrisch-"idealistischen" Hauptmann: "He could be the prince among modern lyricists if he would. That is why we clamor for songs from him - he gives us nothing but dramas." (228)

Huneker unterzieht Hauptmanns dramatische Produktion vor den W einer

harten Kritik in seinen Iconoclasts (182-210).³¹⁷ VS nennt er, an Heller erinnernd, "sozialistisch" und übelriechend; das F ist ihm in seinem Schluß zu deutsch-sentimental; EM deklariert er, wie Bartels und Bulthaupt, zu einem verwässerten Rosmersholm. Als Positivum zu VS führt er die seiner Meinung nach bemerkenswert gelungene Evozierung der Atmosphäre an. Mit den W ändert sich Hunekers Einstellung jedoch und er findet Worte hohen, unkritischen Lobs weniger auf Grund der neuartigen Technik als der packend dargestellten, neuartigen Thematik: "In Die Weber there are depths where ghastliness begins. It is not a play, it is a chorale of woe, malediction, and want. ... What avails criticism before such a spectacle?" (189) Er geht auch kurz auf die zum Teil empfindliche Reaktion der Amerikaner auf das Stück ein und stellt sich dabei auf die Seite Hauptmanns und der unangenehmen Wahrheit: "... Hauptmann, with absolute indifference to our moral epidermis, strips bare for us human nature, and we revolt naturally enough. The truth, naked and unadorned, is always unpleasant." (188)

Während er FG und SUJ als Mißerfolge abtut, ist er von der Psychologie im FH begeistert. Noch im September 1904 hatte er in einem Artikel in der Lamp, wie Francke, enttäuscht über Hauptmanns Rückkehr zur "schmutzigen" Thematik des FH geäußert und ein Loblied auf HH und die VG angestimmt.³¹⁸ In den Iconoclasts schreibt Huneke allen Hauptmannndramen bis HH und VG einen Mangel an ausgereifter Technik zu, lobt jedoch ihre Ausstrahlungskraft und Menschlichkeit. Sein Kommentar zu HH ist fast ausschließlich und verbatim seinem Artikel im New Yorker Recorder vom 6.5.1894 entnommen - noch immer sieht er es als psychologisches und technisches Meisterwerk. In der VG erkennt er die Mischung vielfältiger Elemente, die er jedoch durch ihre Wirkung rechtfertigt. Zum Schluß des Dramas stellt er fest: "The charm, the witchery, the magical bitter-sweetness of this dramatic poem are formidable at the close." (204)

317 Die im Zusammenhang mit Hale eben erwähnte Reaktion O.H. Dunbars ist freundlich und zustimmend; sie nennt Hunekers Kapitel zu Hauptmann und Sudermann "restrained and well-balanced estimates." H. Jervy zeigt sich wohl vom Stil Hunekers begeistert, nennt das Ibsen-Kapitel als das gelungenste des Buches, ist jedoch von der Oberflächlichkeit dieses kritischen Beitrags insgesamt überzeugt.

318 "Gerhart Hauptmann", L XXIX, Sept. 1904, 91-104.

Während Huneker beim Übergang von den naturalistischen zu den Versdramen HH und VG einen Übergang zum größeren Hauptmann prophezeite, widerspricht er dem bei der Abhandlung von RB, in der der Dichter neben seiner Ehekrise sein Erlebnis als Geschworener am 15. April 1903 in Hirschberg verarbeitete,³¹⁹ und die Huneker mit Else Lehmann in der Titelrolle Anfang Oktober 1904 in Berlin gesehen hatte. Dabei nennt Huneker, der nach so verständnisvollen und fördernden späteren Beiträgen zur Ibsenkritik sich mit Hauptmann viel schwerer tut, nach Art der Konservativen die Thematik und Art der Präsentation der RB "squalid and painful to a degree", was jedoch - und hier siegt der moralisierende und Theaterkundige Huneker über den ästhetisierenden - durch ein starkes "moral fibre" (207) und dichte Atmosphäre wieder wettgemacht wird.

Der uns bereits bekannte E.S. Meyer publiziert im Critic vom Juli 1905 die wohl schärfste Ablehnung von Hauptmanns Dramen, und zwar der realistisch-naturalistischen wie der neuromantischen. Allen gemeinsam macht Meyer den Vorwurf, nur Epigonen gelungenerer Vorlagen zu sein: so ist Loth in VS nur ein schlecht transponierter Gregers Werle aus Ibsens Wildente, die W eine im übrigen völlig undramatische Fassung von Zolas Bergwerks- und Streikroman Germinal, die VG in ihrer Thematik ein zweitklassiges Rosmersholm. Allein die Tatsache, daß Hauptmann als Kopf der deutschen naturalistischen Schule gilt, "damned him then and there" für ernsthafte Dramainteressenten, wie Meyer sie sich wünscht. Sein virulenter Kommentar zu VS, der seinen an traditionellen Elementen des Dramas geschulten Geschmack enthüllt, mag für seine Haltung zu den naturalistischen Stücken überhaupt stehen, die nur bei FH eine Spur milder ausfällt:

[Before Sunrise] is a very palpable compound of Ibsen, Zola, and Tolstoi, crude, disagreeable, and utterly illogical. ... There is neither plot nor action, neither hero nor development of character, there is no beginning and no end; in fact, no attempt at form or dramatic unity. ... It is not an artist's interpretation of healthy modern life, but an amateur photographer's reproduction of a very unwholesome phase of alcoholic degeneracy. ... The whole is a sorry attempt to dramatize a thesis in sociology.

319 P. Schlenther, 187 und H. Mayer, 63, geben den 14.4. an.

Etwas wohlgesonnener zeigt sich Meyer gegenüber HH, deren Originalität und Lyriismus er lobt, und der VG, womit sich Hauptmann als "an inspired artist" erwies. Zugleich aber stellt der erzürnte Kritiker die VG als ein Werk hin, das sich im Vergleich mit den großen, originalen Vorlagen - er denkt an Ibsens Bau-meister Solness und Fonqués Undine - völlig eindeutig als zweit-rangige Leistung ausweist. Es ist nur logisch, daß Meyer, wie wir noch sehen werden, Sudermanns konventionellerer Form und Thematik wesentlich aufgeschlossener gegenübersteht. ("The Modern German Drama", Cr XLVII, July 1905, 61-70)

Diesen die Hauptmannrezeption hemmenden kritischen Beiträgen des Jahres 1905 stehen zwei engagierte und, vor allem in Grumann, auch sehr fähige Kritiker gegenüber.

Im Frühjahr verfaßt Henderson für die Märznummer der Arena einen Artikel, der Hauptmann auf Grund seiner Themen als großen Dramatiker empfiehlt, der mit Ibsen die Beherrschung der Technik, nicht aber das Moralisieren, mit Maeterlinck das Interesse für mystische Bereiche, nicht aber die Dekadenz gemeinsam habe, als Genie, als "figure of stately and commanding power." Henderson sieht vor allem in drei Werken Hauptmanns Beitrag zur dramatischen Weltliteratur, in den W, der VG, auf die kaum eingegangen wird, und in FH. HH, die er ebenfalls schätzt, und zwar wegen ihrer geglückten Fusion von "scientific naturalism and the stream of poetic mysticism", erscheint ihm zu neuartig, zu einzigartig im ursprünglichen Sinn dieses Wortes, ohne Vergleichsmöglichkeit, um es ganz in diese Spitzengruppe aufzunehmen. Die W mit ihren inhärenten "social ideals" stellen nach Ansicht Hendersons Hauptmanns größte Leistung dar, da sie als Signal für das gesellschaftlich relevante, engagierte "social drama" mit den Idealen "altruism, charity and justice", dem Drama der Zukunft, zu betrachten sind. Durch die Verwendung dieser ideellen Elemente gelangt Henderson zu einem von Francke deutlich differenzierten, ja gegensätzlichen Idealismusbegriff im Bereich des Dramas, was sich schon dem Titel seines Artikels, "Gerhart Hauptmann: Social Idealist" entnehmen läßt. Der Titelfigur im FH, dessen "somber power" ihn beeindruckt, gesteht der Kritiker durchaus echte, ja majestätische tragische Größe zu. Daß Henderson auch Restbestände konservativen Denkens aufweist, erhellt

trotz seiner Anerkennung für VS aus seinem Kommentar zu HH, deren Heldin den Autor nach Henderson aus dem Griff des Naturalismus erlöste: "with all its pettiness, its dirt and its sensuality" und hinführte zu "the spirit of poetry, with all its fancy, its delicacy, its loveliness."

Wie schon beim traditionsverbundeneren Heller spielt das Problem der Darstellung des Erlösers oder die Anrufung Gottes auf der Bühne keine Rolle mehr. Daß er das poetische, neuromantische Drama feiern kann, ist etwa bei Rostand, und dabei vor allem im Zusammenhang mit Cyrano de Bergerac zu sehen.³²⁰ Anders als Francke ist jedoch Henderson nicht nur auf das Versdrama fixiert, wie neben seinem Lob für die realistische Zeichnung des Lebens in VS und sein Kommentar zu FH auch seine negative Haltung zu dem von Francke so gefeierten AH ("a long and tedious recital") zeigt. ("Gerhart Hauptmann: Social Idealist", A XXXIII, March, 1905, 251-7)

Der uns bereits mit seinem Versuch vom Sommer 1902 bekannte P.H. Grumann, der in Hauptmanns Dramen eine Einheit feststellen wollte, setzt sich, wieder im Poet-Lore, mit Bulthaupts viertem Band der Dramaturgie auseinander, in der der deutsche Kritiker hart mit Hauptmanns naturalistischen Dramen und den diversen Rückfällen in diese Tendenz von der einmal erreichten und begrüßten Stufe des "Idealismus" ins Gericht geht. Grumanns Artikel liest sich wie eine Antwort auch auf Franckes Kritik; er ist eine einzige Apologie des naturalistischen Dramas und der dafür notwendigen modernen, Psychologie und Soziologie berücksichtigenden, kritischen Kriterien und geht in seiner konsequenten Haltung weit über seinen früheren Beitrag hinaus, in dem noch sein Sinn für Anstand und Sitte etwas leiden mußten. Hier betont er die Macht des Milieus und der Vererbung bei der Formung des Individuums und die damit notwendig erfolgende Verschiebung des dramatischen Konflikts zwischen Einzelmenschen zum Konflikt zwischen Individuum und Umgebung ("environment") im soziologischen Sinn. Er verteidigt Hauptmanns Vielseitigkeit und zeigt sich erfreut, daß sich der Autor nicht in eine einzige Tendenz oder Kategorie pressen läßt. HH und die VG, die Bulthaupt wie viele seiner amerikanischen Kollegem dem "idealisti-

320 A. Henderson, "The Theatre of Edmond Rostand", A XXXIV, Sept. 1905, 225-34.

schen" Drama zuschlagen wollen, versucht Grumann auf Grund folgender, listig erweiterten Konzeption vom naturalistischen Drama dem Naturalismus zuzuschreiben: "The ideal may be a reality of the human mind and hence it is within the province of the naturalist to describe man under its influence." Auch das an sich oberflächliche Kriterium des Versdramas als "idealistisches" Drama läßt er nicht gelten, denn:

Are these characters [in VG] not portrayed at the pitch of religious passion when it is natural for prose to break up into verse? ... Let him [i.e. Bulthaupt] remember again that the naturalist sees real life from the angle of personality. ("Recent German Criticism. Bulthaupt's Interpretation of Hauptmann." P-L, summer 1905, 117-26)

In der Winternummer des Poet-Lore setzt sich derselbe Grumann für das zu Gunsten der VG seiner Ansicht nach sehr vernachlässigte Versdrama der AH ein. Er beklagt die bisher erfolgten kritischen Kommentare seiner Kollegen, die sich auf die Feststellung beschränkten, daß der Stoff aus einer mittelalterlichen Legende stamme und es dem Werk an Handlung fehle. Grumann führt diese Unterbewertung des für ihn wegen seiner faustischen Titelfigur interessanten Stückes etwas einseitig auf die Tatsache zurück, daß die amerikanischen Kritiker gewohnheitsmäßig Dramen nicht als Literatur behandeln und lesen, sondern sie anhand einer oft ungewöhnlichen Vorstellung auf der Bühne beurteilen. Allerdings weiß er selbst außer einer ausführlichen Inhaltsangabe, dem Hinweis auf im Mittelalter herrschende raue Sitten und das ihn an Goethe erinnernde psychologische Einfühlungsvermögen Hauptmanns nichts Bedeutendes zum Lobe des AH beizusteuern. ("Hauptmann's 'Der Arme Heinrich'", P-L XVI, winter 1905, 145-8)

Paradoxerweise trifft sich Grumann in seiner Wertschätzung des AH mit dem Anwalt deutscher Innerlichkeit in Amerika, Francke. Dieser sieht im AH, Beethoven und Widmanns Maikäfer-Komödie (!) unerreichte Spitzenleistungen, auch im internationalen künstlerischen Maßstab. Der AH erscheint ihm insbesondere "a wonderful embodiment of the modern longing for firmness of faith, for spiritual resurrection, - a song of redemption by inner transformation" - alles Tugenden, die Francke für ein Drama seiner Wahl unerläßlich hält. ("German Ideals of To-Day", N XCVI, Dec. 1906, 783-96)

Eine neue, dem konservativen Lager zuzuordnende Stimme liegt vor mit dem Beitrag Josef Wiehrs, der 1907 an der University of Pennsylvania mit der uns leider nicht zugänglichen Arbeit über Hebbel und Ibsen in ihren Anschauungen verglichen (Stuttgart, 1908) promovierte (MLN XXVI, Dec. 1911, 250-2), in Band VI des Journal of English and Germanic Philology. Wiehr publiziert darin einen über hundertseitigen Artikel, "The Naturalistic Plays of Gerhart Hauptmann" und kommt, obwohl er zunächst eine Gegenposition zu Stoeckius bezieht und den Naturalismus im Prinzip als Kunst gelten läßt, sobald er sich mit den einzelnen Dramen einläßt, zu einem Urteil, das so weit von dem Stoeckius' und Meyers gar nicht entfernt ist. Als einzigen ernsten Vorwurf gegenüber Hauptmann läßt er im theoretischen Vorspann den der fehlenden Psychologie bei der Gestaltung der Charaktere gelten, was natürlich ein wichtiges Element der naturalistischen Dramenfigur, das der Milieubedingtheit, angreift. Den Charakteren gilt auch, von der oft einfach und ausführlich nacherzählten Handlung abgesehen, Wiehrs Hauptinteresse. Im Zusammenhang mit Hauptmanns oft charakterlich schwachen Gestalten läßt sich der Kritiker zu einem an kraftmaierische wilhelminische Reden erinnernden Credo psychologischer und gesellschaftlicher Natur hinreißen, zu einer Klage über eine verweichlichte, kompromißbereite Zeit:

In our present society a firm will, decisive and bold action, have become somewhat rare. We endeavor continually to lessen friction between the members of the same social groups, or between those of different social groups; we try to avoid open conflicts, hold peace conferences, and the like. Now and then we still meet an individual, who strives openly and directly toward his goal, ... All sorts of euphemistic terms have been invented for this method, as adaptability, diplomacy, business capacity, etc... . (20)

Schon in seiner ebenfalls noch theoretischen Ablehnung des "thesis play" deutet sich eine grundsätzlich konservative Einstellung an; diese tritt dann auch in der Beurteilung der Stoffwahl, z.B. in VS, DF zutage, die beide "contain too much of what is barely endurable." In den W, wo es nun weniger Kompromiß als Kampf gibt, bemängelt Wiehr das Fehlen eines traditionellen, individuellen Helden und sieht sie, trotz eines Lobes für die Psychologie der Masse, vor allem als historisches Dokument für die Zukunft. Wie die meisten Kritiker vor ihm hält er von B, RH und FG wenig. HH klassifiziert er als eindeutig antinaturalistisches Stück; der

AH wird auf Grund von "affected profoundness, frequently ill-chosen and conceited symbolism, and quaint mysticism" (564) abgelehnt, ebenso UPT, das er "more a puzzle than a drama" (574) nennt. FH verweigert Wiehr seine Zustimmung wegen zu starker Dominanz der Milieuschilderung; bei MK stört ihn die in ihrer Funktion völlig unverstanden gebliebenen verschiedenen Sprachebenen. Noch am günstigsten wird RB mit ihrem konsequent gestalteten plot und ihrer deutlich motivierten Psychologie beurteilt.

Abschließend kommt der Kritiker zu folgender Beurteilung Hauptmanns: der Schlesier mit seiner angeblichen Tiefe, seiner Mystik und seinem Symbolismus hat weder als Dramatiker noch als Denker Format - er hätte dagegen Talent zum Lyriker. Als psychologischen Zeichner von Figuren aus dem Alltag schätzt er ihn jedoch. Im übrigen, so tröstet sich der wegen seiner aufgesetzten Unvoreingenommenheit defensive Kritiker schon zu Beginn seiner Untersuchung, gehört der Naturalismus bereits der Vergangenheit an. ("The Naturalistic Plays of Gerhart Hauptmann", JEGP VI, 1906/7, 1-71, 531-75)

6. 1907-1911: Warten auf Lewisohns Gesamtausgabe

In den Jahren 1907-11 ist von Grumanns Artikel im Poet-Lore vom Sommer 1910 abgesehen, der zu den wenigen gehört, die einen Dramentyp nicht gegen einen anderen ausspielen wollen, kein kritischer Beitrag von großer, auch theoretischer Relevanz zu vermerken. Die Reaktion auf UPT des Jahres 1907 ist überwiegend ablehnend; 1909 wird dann eine Aufwertung desselben Werkes versucht.

Das Jahr 1908 ist ein für die Hauptmannkritik unergiebiges Jahr. Auch die Wiederaufnahme der VG bleibt ohne positive Resonanz.

Für 1910 ist das meist positive Echo auf die Wiederaufnahme von HH charakteristisch; ferner liegt neben Grumanns Artikel mit C.A. Krause die nach Stoeckius zweite amerikanische, von Cappel ignorierte, Hauptmanddissertation vor. Ohne größere kritische Resonanz blieben folgende schwächere Dramen Hauptmanns: JVB, KKG, G und E. Das darauffolgende Jahr 1911 ist wieder quanti-

tativ magerer; neben einem Eintreten für FH sind drei freundliche Kommentare zur Wiederauflage der Morison-Übersetzung der W festzuhalten.

In das Jahr 1906 fallen noch drei Kommentare zu dem am 19.1. im Berliner Lessing-Theater uraufgeführten Glashüttenspiel UPT,³²¹ das in der deutschen Kritik zu einer Vielfalt von Interpretationen führte und dessen Dunkelheit häufig, u.a. auch von Hauptmann selbst festgestellt wurde.³²² Die verwirrende Figur der Pippa war dem Dichter durch seine Leidenschaft zu der jungen Schauspielerin Ida Orloff inspiriert worden, was er selbst zugeb.³²³

Von den drei Artikeln zeigen sich zwei ungehalten über die Schwierigkeiten der Auslegung von UPT. Zunächst liegt jedoch mit dem Bericht der Nation eine äußerst freundliche Stellungnahme vor. Sie stellt das Werk neben die von ihr so geschätzte VG, wobei dem Kritiker durchaus sinnliche Passagen des neuen Dramas entgangen sein dürften:

... this new play so carefully worked out in the smallest details, so viril in its personalities, so free from repulsive content, so chaste, if not lofty, in poetic prose diction, and yet so stageable... . ("Notes", N LXXXII, June 28, 1906, 529-32)

Der Independent vom 20. September lobt wohl Hauptmanns als "by long odds the most notable German dramatist of the day" und bezeichnet die W als sein Meisterwerk, beklagt jedoch die Dunkelheit der Bedeutung von UPT, das nicht wie die auslotbaren VG, W, AH, FH und HH zu seinem Ruhm beitrage. ("And Pippa Dances", I LXI, Sept. 20, 1906, 692f.)

321 Vgl. H. Mayer, 64.

322 Vgl. S.E. Krause, 169ff. und W. Rasch, "Hauptmann. 'Und Pippa Tanzt'", in: B.v. Wiese, Hg., Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen, Düsseldorf 1964, II, 187-208.

323 Vgl. E. Hilscher, 214. Zu Hauptmanns seltsam ambivalenter Beziehung zur Orloff vgl. das Buch des Orloffsohns Heinrich Satter, Weder Engel noch Teufel - Ida Orloff, München 1967 und G. Hauptmann, Die großen Beichten, Berlin 1967.

Deutlicher äußert sich die Current Literature, mit der es nach dem Antritt Edward J. Wheelers als Herausgeber im Jahre 1905 in Niveau und Absatz aufwärtsging (HAM IV, 509), nennt sie doch voller Unmut UPT ein

curious mixture of slang and symbolism. We find in it many little prettinesses and much that may be deep, but also peculiarities of style degenerating into mannerism and a love of mystery that ends in the reader's complete mystification. ... It seems as if both Sudermann and Hauptmann are leaving the path of common sense for fear of being regarded as old fashioned in the madhouse of modern literary Germany. ("And Pippa Dances", Hauptmann's New Symbolic Play", CL XLI, Oct. 1906, 428-32)

Die 1856 in Warschau gebürtige, deutschsprachige Kritikerin Amelia von Ende (WI; 316)³²⁴ zeigt sich ebenfalls enttäuscht über die unkoordinierten, bruchstückhaft erscheinenden, vielfältigen Elemente und Ismen in UPT. Sie geht noch weiter als die eben erwähnten Kritiker: dieses Drama symbolisiert Hauptmanns Kunst überhaupt - es ist die Kunst eines Übergangs und somit nicht von Bestand. Wie die Current Literature macht sie ihm überdies den Vorwurf, Opfer eines auf Publikumspopularität angewiesenen Berufs zu sein. ("Recent German Poetry and Drama", P-L XVIII, spring 1907, 123-32)

Hamilton, der an ein Drama vor allem den Test der guten Spielbarkeit unter Hereinnahme eher konventioneller, handlungsbetonter Kriterien stellt, warnt vor Stücken wie die VG, die Ende Januar im Lyric Theatre zur Aufführung gelangt war, und UPT, die er als Gedichte, nicht aber als Dramen gelten lassen kann, und die seiner Meinung nach die Zuschauer der Versuchung aussetzen könnten, das Versdrama mit "a soporific thing" gleichzusetzen. ("Recent Plays by New American Dramatists", F XXXIX, July 1907, 84-99)

Winter weigert sich unversöhnlich - er ließ seine diesbezüglichen Zeilen noch 1913 in seinem Sammelband Wallet (II, 118-21) drucken - in der VG einen tieferen Sinn zu sehen. Er hält sie statt dessen auch nach der von ihm besuchten Aufführung für eine allegorische Ausprägung eines sozialistischen, unzufriedenen

324 In dem Nachschlagewerk schreibt sich ihr Vorname Amalie.

Weltverbesserers. Das Stück ist für Winter "a dreary, foggy, puerile exposition of the discontent that is naturally on an ill-assorted marriage."

Garland bemerkt in seinem Erinnerungsband Companions, wie er trotz der beeindruckenden Aufführung der VG am 9.3.1907 dem Werk kühl gegenüberstand. Mehrere Szenen fand er "too primitive for my taste", zu deutsch, "too fanciful in its subject matter." (341)

Im Jahre 1907 publiziert Francke eine Sammlung seiner bereits veröffentlichten Aufsätze und Vorlesungen in German Ideals of To-Day (Boston-New York, 329-41). Im siebten Kapitel gemeindet er selbst den extremen deutschen Naturalismus in die ihm genehme Richtung des "Idealismus" ein, was eine noch gewagtere Umkehrung der von Grumann versuchten Methode bedeutet:

The recrudescence ... of naturealism in its contemporary literature is, fully as much as its symbolist tendency, an unmistakable sign that we are in the midst of another Romantic movement, that we are agitated by the same throbbing desire to comprehend the world in its totality, to grasp and express the inner meaning of life, ...

Otto E. Lessing, ein Bewunderer Franckes und Kollege an der University of Illinois, der diesen Band in der Fachzeitschrift Journal of English and Germanic Philology "ein hinreißend temperamentvolles, ein prachttvoll persönliches ... Werk" nennt, bezeichnet Francke denn auch als "eine stark, ja gewaltsam synthetische Natur. Er findet Brücken, wo anderen nur Abgründe gähnen." Er macht ihm allerdings den Vorwurf, den Beitrag zu Hauptmann nicht umgearbeitet und den zu Sudermann nicht gekürzt zu haben, denn: "welcher Wissende nimmt Sudermann heute noch ernst?" (JEGP VII, 1907-8, 165-71)

P.H. Grumann weist im Poet-Lore verdienstvoll auf die Fruchtlosigkeit jenes Ansatzes bei der Kritik hin, der nach Zentralfiguren als Helden im traditionellen Sinne sucht und in ihnen noch dazu Träger der Autorenüberzeugung sieht. Im übrigen widmet sich sein Artikel der Heinrich im AH und Hannele begleitenden oder untergelegten Mythologie. Im Falle von HH sieht er die Traumvision des Kindes als naturalistische Technik zur Erhellung des Unterbewußten. ("Hauptmann's Treatment of German Myth", P-L XVIII, spring 1907, 89-96)

Es verbleibt ein einziger, sehr negativer Kommentar zu den JVB zu vermerken, eine am 2. Februar 1907 im Lessing-Theater uraufgeführte, von der deutschen Kritik fast einstimmig als seicht und unbedeutend abgelehnte Komödie.³²⁵ Wieder ist es die Nation, die am regelmäßigsten Hauptmanns Neuerscheinungen rezensiert. Sie vermißt in dem Stück Handlung, Charaktere und Humor - ein vernichtendes Urteil. ("Drama", N LXXXIV, April 4, 1907, 318f.)

Noch karger ist das Echo auf KKG; Cappel (152) zitiert einen enttäuschten Kommentar der New York Times vom 9.2.1908, 9. Insgesamt ist die amerikanische Hauptmannkritik für das Jahr 1908 so gut wie inexistent.

Das Jahr 1909 beginnt für uns mit der Literaturgeschichte Calvin Thomas (1854-1919), der von 1896-1919 als Germanist an der Columbia-Universität lehrte und, wir erinnern uns, unter anderem Lehrer von Stoeckius war. Thomas, der nicht ohne Grund je ein Buch über Schiller und Goethe schrieb und den Faust edierte (AAB, 735) rechnet sich, von Cappel unbemerkt, zu jenen, "whose taste has been trained by the masterpieces of the past" und die vom Kunstwerk "pleasure, edification, or emotional uplift" erwarten und ist, man ahnt es, kein Freund des naturalistischen Dramas. So wirft er Hauptmann die bloße Reproduktion einer "vulgar actuality" vor, die der einer "wretched story in a newspaper" entspreche, mit Kunst wenig zu tun habe und mit ihrer Fixation auf die Schattenseiten des Lebens ebenso reale Tatsachen wie "health and decency, virtue and high aspiration" vernachlässige. Obwohl er konsequenterweise die VG als Hauptmanns Meisterwerk deklariert, zeigt er sich von deren Symbolik, wie er selber zugibt, etwas verwirrt und verbleibt, anders als sein akademischer Kollege Francke, bei diesem etwas nüchtern-konstatierendem Lob. (A History of German Literature, New York-London 1909, 379-84)

Auch für die Nation ist in einem, im übrigen der in Deutschland fast einhellig abgelehnten, G³²⁶ gewidmeten Artikel, die VG Maßstab für die Leistung Hauptmanns. Der Kommentar der Nation, der wieder Seltenheitswert besitzt, ist wohlwollend-distanziert. ("Drama", N LXXXVIII, March 25, 1909, 310)

325 Vgl. K.L. Tank, 165, und E. Krause, 176ff.

326 Vgl. Krause, 185ff.

Das Poet-Lore widmet sich in zwei Artikeln dem bisher in der Kritik schlecht weggekommenen Stück UPT. Der erste, von der Mitherausgeberin Helen A. Clarke verfaßt, beschäftigt sich mit einem Vergleich von Hauptmanns und Brownings Pippadrama, die sie beide als symbolistische Stücke einstuft. Für Clarke steht Hauptmanns Pippa für die Verkörperung "of the outward vision of the egotistical inner wishes of the various types of humanity." Allerdings gibt sie, wenn auch in wohlwollender Absicht, die von Wiehr, von Ende und Hamilton monierte Obskurität der Gedanken in UPT zu:

Hauptmann does not sing of the things of the spirit with the clarion clearness of Maeterlinck. ... 'And Pippa Dances' is packed with mysterious, half-elusive meanings ... filling one with a vague sense of the larger, more universal meaning of life.

Grumann versucht in seinem sich unmittelbar daran anschließenden Beitrag und seiner Deutung des Werkes als einer Studie der durch Pippa ausgelösten Traumerfahrung und Spaltung in ein höheres und niedrigeres Wesen desselben Menschen, Wann, Licht in das Dunkel des bisherigen Kritik zu tragen. Dabei stützt sich der Kritiker dankenswerterweise auf den Text selber und ferner auf das Publikationsdatum von E, das wie G kaum rezipiert wurde, obwohl es im Gegensatz zum letzteren, in der Frühjahrsnummer von Poet-Lore 1906 erschienen war und ebenfalls eine gespaltene Persönlichkeit unter Verwendung der Traumtechnik enthielt. Die Frage, ob UPT "good poetry" sei, wagt der Kritiker unter Hinweis auf die Schwierigkeit der Sprache und des Werkes im allgemeinen nicht definitiv zu beantworten; er glaubt jedoch an die keineswegs originelle Möglichkeit, UPT als poetisches Märchen zu sehen. ("Pippa Passes" and "Pippa Dances", P-L XX, March-April 1909, 122-8; "Hauptmann's Viewpoint in 'Und Pippa Tanzt'", ibid., 129-34)

Cappel führt einen Beitrag allgemeiner Natur von J.P. Hoskins an, der sich in diesem Jahr als einziger mit der seit dem Naturalismus veränderten Interpretation der menschlichen Handlungsweisen befaßt. Hoskins, der in Hauptmann den ersten begabten Dichter Deutschlands erkennt, der Dichtung und wirkliches Leben vereint, stellt mit wissenschaftlicher Nüchternheit die Existenz einer Tragödie neuen Typs fest, in der "human fate determined

by heredity and environment has been substituted for human fate determined by the individual will." ("Biological Analogy in Literary Criticism. Variation and Personality", MP VI, April 1909, 424-33; zit. nach Cappel, 154)

Die Reaktion auf die von Harrison Grey Fiske initiierte Reprise von HH im Lyceum Theatre ab 11. April 1910 unterscheidet sich grundlegend vom noch unvergessene Skandal des Jahres 1894 und ist überwiegend freundlich, zumal die Verletzung religiöser Tabus keine Rolle mehr spielt. Die New York Tribune bezeichnet das Stück am Tage nach der Premiere als "beautiful and etherialized allegory" und nimmt auf den Skandal der neunziger Jahre Bezug:

The entire fitness of the play for presentation, absurdly misjudged 16 years ago, was happily vindicated and public reparation was thus made by the New York stage to a much misused author. ... Those times of much ado are now recalled to mark the broader state of public, the official, and the semi-official mind of 1910. (New York Tribune, April 12, 1910, 7; zit. nach Cappel, 160)

Der Bericht des New York Dramatic Mirror zur Aufführung ist äußerst wohlwollend, was nicht erstaunen dürfte, wenn man weiß, daß Fiske Ehemann der Hauptdarstellerin, Produzent des Stückes und auch noch Herausgeber des Dramatic Mirror ist. Die Kritik ist vom in HH wahrhaftig nicht sparsam vergossenen Gefühl bestimmt: "The story is one of exquisitely tender pathos. ... Surely a more pathetic little figure than Hannele's ... never appealed to human sympathy", vergißt jedoch die pragmatisch gefaßte Moral der Geschichte nicht: "The whole play is an indictment of society, which consigns the care of a helpless child to the keeping of a brute." ("The Plays of the Week", New Dramatic Mirror LXIII, April 23, 1910, 7)

M. White, Jr., berichtet im Munsey's, daß das Publikum vom ehrfürchtig-religiösen Charakter von HH so stark beeindruckt war, daß es erst lange nach dem Vorhang wagte, Beifall zu klatschen. ("The Stage", Mun XLIII, June 1910, 412-25)³²⁷

327 Allerdings unterlief dem Dirigenten A. Birnbaum bei der Premiere durch das Spielen der gesamten, von H.G. Fiske in drei Teile unterteilten Eingangsmusik eine Ungeschicklichkeit, die das Publikum mit wenig andachtsvollem, ungeduldigem Applaus abzukürzen suchte. Vgl. A. Binns and O. Kooken, 229.

Auch Nathan fühlt sich, trotz eines ironischen Seitenhiebs auf die Regie mit ihren als Engel fungierenden "healthy blondes", religiös berührt; "'HANNELE' ... was impressive, beautiful, subduing. The story of the little child's dream of death and heaven held and moved one as might an eloquent organ in the deep cathedral twilight." ("An April Shower of Plays", SS XXXI, June 1910, 145-52)

Hamilton nimmt in seinem Rückblick auf die vergangenen sechs Wochen der New Yorker Saison auch auf Hauptmanns VG, HH und EM Bezug. Die VG bestätigt ihn in seiner Ansicht, daß Hauptmann weder ein großer Dramatiker noch ein großer Dichter sei; HH, "this curious composition", kann er, mit seinem strengen Augenmerk auf technische Reife und Spielbarkeit eines Dramas, nicht als Theaterstück gelten lassen. Dazuhin erkennt er die Manifestationen des kindlichen Deliriums als wenig profund und als sentimental. Den EM gesteht er einen weit höheren Rang zu als HH, lobt ihren Realismus, bemängelt jedoch ihre deutlichen technisch-dramaturgischen Mängel. ("European Dramatists on the American Stage," B XXXI, June 1910, 410-21)

In seinem neuen Poet-Lore-Artikel bringt P.H. Grumann wenig Neues, dies aber klarer formuliert als bisher. Er wiederholt seine interessante These von der Ausweitung des Naturalismus, aber nicht eines völligen Neuansatzes in der VG, und somit von der Einheit der Hauptmannndramen und illustriert dies im besonderen an einem Vergleich der VG mit FH, die beide, wenn auch mit verschiedenen Mitteln, die Psyche der jeweiligen Charaktere erhellen wollten. Im Interesse für die psychischen Konflikte sieht Grumann das Moderne an den Werken Hauptmanns. Er geht auch auf die negative Kritik zum AH ein, dem Mangel an gedanklicher Substanz vorgeworfen wurde, betont das sich auf die plausible Entwicklung der Charaktere konzentrierende Vorgehen des Autors und stellt es als mögliches Meisterwerk Hauptmanns heraus. RB, deren

Inhalt er wie den von E wiedergibt, bezeichnet der Kritiker als "the most overwhelming tragedy that I have read." Dabei erscheint es ihm besonders angebracht, sowohl auf die Offenheit bei der Darstellung sexueller Fragen als auch, in werbender und zugleich beruhigender Absicht, auf den dabei herrschenden "uniformly high moral tone of the author" hinzuweisen. ("Gerhart Hauptmann's Dramas from 'The Sunken Bell' to 'Pippa', P-L, July-August 1910, 285-99)

Es verbleibt für 1910 die Dissertation Carl Albert Krauses an der New York University anzuzeigen. Krause, der sich ausschließlich auf deutsche Literatur stützt, kommt in seiner technischen Untersuchung der Verskunst Hauptmanns zu der bei seiner Thematik ernüchternden Feststellung, daß der Ruhm des Deutschen wohl auf den in Prosa abgefaßten, realistisch-naturalistischen Gesellschaftsdramen ruhen werde. Von den Versdramen, die er gegen den Vorwurf epigonal zu sein in Schutz nimmt, schätzt er den AH mit seinem ebenso fleißigen wie virilen Vers am meisten. (Gerhart Hauptmann's Treatment of Blank Verse, New York 1910, 71f.)

Das Jahr 1911, in dem Phelps Hauptmann in Berlin traf,³²⁸ beginnt mit der begeisterten Besprechung des von Marion Redlich übersetzten FH im ersten Band des Drama durch N.W. Stephenson. Er fühlt die Kraft dieses Stückes, die "cumulative convincingness of his successive, detailed suspenses", streckt aber leider vor Ergriffenheit die kritischen Waffen:

This supreme craftsman calling up all his reserves - folk-teller, dramatist, impressionist - sounds a general advance, and in one magnificent charge, wins the day. The dénouement is too strange, too piteous, too convincing, to permit of being received by re-statement. ("Hauptmann's Fuhrmann Henschel", DR I, Febr. 1911, 169-75)

Die drei Rezensionen der seit 1889 nicht wieder aufgelegten Übertragung der W durch Mary Morison sind ausnahmslos mit fördernder Absicht geschrieben. Der Craftsman stellt fest: "it seems almost incredible that such simple words, handled with such restraint, could carry such a tremendous burden of tragedy", ist jedoch der

328 Phelps, der sich rühmt, Hauptmanns Dramen seinen "undergraduates" in Yale bekannt gemacht zu haben, traf den Autor zufällig im Aufzug des Hotel Adlon in Berlin am 29.9.1911 und führte danach nach eigenen Angaben ein sehr herzliches Gespräch mit ihm. Autobiography, 529-31.

irrigen Ansicht, die W hätten eine ökonomische Umwälzung in Deutschland herbeigeführt. ("The Weavers by Gerhart Hauptmann", Cra XX, Aug. 1911, 531f.)

Auch Mencken begrüßt lebhaft das Erscheinen der W in Buchform. Er vermißt das Werk auf den amerikanischen Bühnen und bezeichnet es als "undoubtedly the greatest of all his works and one of the most striking and influential of modern German plays." ("The New Dramatic Literature", SS XXXIV, Aug. 1911, 151-8)

Wie schon der Kritiker des Craftsman betont B.H. Herts in den Book News Monthly die Einfachheit der Sprache in den W und ihren beeindruckenden Realismus: "The very actuality itself is left to impress the readers, ... by its vigor, truth, and its own inherent power." (BNM XXX, Oct. 1911, 134-5; zit. nach Cappel, 173)

7. 1912: The Dramatic Works

In das Jahr 1912 fällt der 50. Geburtstag des Dichters, die Verleihung des Nobelpreises an ihn und die Publikation des ersten Bandes der von Lewisohn besorgten Gesamtausgabe mit einem längeren, apologetischen Vorwort des Herausgebers. Ferner werden, von Freund im Drama R und GSF zum ersten Mal erwähnt, die W und FH, also naturalistische Dramen, von A. v. Ende herausgestellt. Mit den Bemerkungen O.E. Lessings meldet sich ein Konservativer zu Wort, der aber auch den W ihren Rang nicht bestreitet. Es ist also ein Jahr, in dem, mehr als sonst, die realistisch-naturalistischen Dramen Hauptmanns gefördert werden.

Kommentare zu Hauptmanns Geburtstag sind so gut wie inexistent. Allen W. Porterfield gibt in einer Leserzuschrift an die New York Post seiner Skepsis Ausdruck, daß Hauptmann je ein großes Werk schaffen könne, das ihn gleichberechtigt neben die großen Dichter seines Landes stellen werde. ("Letters to the Editors", NYPost, Nov. 15, 1912, 8)

Auch die wenigen Kommentare, die zur Verleihung des Nobelpreises³²⁹

329 In seiner Laudatio auf Hauptmann, der mit einem Bekenntnis zum Pazifismus antwortete, betont der Sekretär der Schwedischen Akademie, Hildebrand, die psychologische Beobachtungsgabe und den Realismus des Dichters, der aber "leads necessarily to bright dreams of new and better conditions" und findet es, die vor ihrem eigenen Mut erschrockene Grundeinstellung der Akademie beruhigend, für nötig, festzuhalten, "he nowhere praises the life of these so-called low characters." H.Frenz, ed., 118-21.

vorliegen, sind überwiegend negativ. Die nach "idealistischer" Kunst Ausschau haltende New York Times wirft Hauptmann denn auch in einem Leitartikel vor, kein Schiller oder Lessing zu sein:

It would be hard to convince any prejudiced student of literature that Hauptmann is a great writer of the line of Schiller and Lessing. ... He has done nothing in the service of the ideal that will last through the ages. ("Hauptmann's Prize", NYTimes, Nov. 16, 1912, 14)

Der Outlook, der sich uns nicht gerade als dem Neuen im Drama aufgeschlossen zeigte, schwankt in seiner Reaktion. Vor allem die Aussicht, daß Hauptmanns gesellschaftskritische Dramen für ein entferntes Deutschland mit archaischer Gesellschaftsstruktur geschrieben wurden, macht sie erträglicher:

These depressing plays, however, were not merely examples of crude, stark, brutal realism; something like their shock was necessary to stir the slow-moving Germans to a realization of the condition of the working classes. ... Much of his work combines the repulsive with that which is beautiful and compelling. ("Nobel Prize for Literature", Q CII, Nov. 30, 1912, 706f.)

W.H. Carruth von der University of Kansas protestiert sogar in einem im Chicagoer Dial veröffentlichten Leserbrief gegen die Verleihung dieser Auszeichnung an einen Mann, der den seiner Meinung nach vulgären, naturalistischen Roman Atlantis schrieb. Was Carruth verschweigt, ist die Amerika-kritische Tendenz dieses Romans, die sicher ebensowenig sein Herz erfreute: "The author of Die Versunkene Glocke might have won the Nobel prize. It is an affront to clean art and clean moral to award it to the author of Atlantis." Ein Olaf Heddeland bringt zwei Wochen später ebenfalls in einer Zuschrift eine gegenüber dem von Carruth bewiesenen ethisch-ästhetisch motivierten, entschiedenen Unmut schwach wirkende Entgegnung mit dem Inhalt, daß der Deutsche für sein Gesamtwerk ausgezeichnet worden sei. ("Communications", D LIV, June 1, 1913, 447-9; "Communications", D, June 16, 1913, 497)

Lewisohn stellt dem ersten Band seiner Hauptmann-Edition, die wir zusammen abhandeln wollen, eine 32 Seiten starke Einleitung

voran,³³⁰ in der er auch kursorisch die Biographie seines Autors, relevante Vorläufer bzw. Einflüsse wie Zola, Ibsen, Strindberg, Holz und Schlaf, sowie die Schaffung der Freien Bühne Berlin erwähnt. Vor allem aber geht es ihm um eine Erklärung und Apologie der naturalistischen und der neuromantischen Dramen, die nach Lewisohn in ihrer Vielfalt eine Epoche mit ihren Hoffnungen und Zweifeln symbolisieren und interpretieren. Als besonders herausragende Leistungen innerhalb des naturalistischen Dramas bezeichnet Lewisohn die lebensnahe, lebensechte Handlung, realistische, durch jeweils originelle Sprache sich differenzierende Charaktere,³³¹ die einfangen "the deep broodings of the German soul over the common things and the enduring emotions of life" und die Schaffung von "atmosphere, environment and gesture"; als Höhepunkte dieses Bereiches sieht er die W, FH und MK.

Wohl unter Bezugnahme auf das von der Kritik häufig vorgebrachte Argument, der ethisch und ästhetisch abstoßenden Charaktere bei Hauptmann betont der Kritiker deren Relevanz ganz besonders, denn ihre "vital truth achieves the intellectual beauty and moral energy of great art." Die Versdramen werden von ihm genauso geschätzt wie die in Prosa verfaßten. Er insistiert jedoch, an Grumanns erinnernd, mit auffallender Konsequenz auf der realistischen Komponente dieser Stücke, was ihm bei HH noch leicht gemacht wird. In der VG, deren Blankvers er über alle bisherigen Anstrengungen auf diesem Gebiet im deutschen Drama stellt, muß

330 L. Lewisohn, ed., The Dramatic Works of Gerhart Hauptmann. Authorized Edition, London 1913. "Introduction" V-XXXVII. Die uns nicht zugängliche amerikanische Ausgabe erschien ein Jahr zuvor.

331 In ähnlicher, nur etwas offenerer Weise, äußert sich Lewisohn in seinem an der University of Wisconsin gehaltenen Vortrag "The Drama of Hauptmann and Schnitzler" lobend über Hauptmanns Charaktere, zumal für ihn die Schöpfung von Charakteren diese Kunstgattung bestimmt: "His characters are not beautiful, they are not wise, they are not pure; they are only broken and imperfect members of the family of man. Yet what rare energies they can wring from their confused and frustrated souls!" Spirit, 33-9. Auffallend sparsam ist Lewisohn mit seinem Kommentar zu VS. Der Grund dafür erhellt aus einer Bemerkung in Stage 107, wo er das Werk als zu sehr auf Rechtfertigung eines vorgefaßten, programatischen Überbaus, als "too pointed an intention" charakterisiert - eine von Gegnern Hauptmanns und des Naturalismus oft genug vorgebrachte Kritik, die sicherlich nicht im Sinne von Lewisohns apologetischer Einleitung lag.

er sich schon Mühe geben: "The interpretation of life is thoroughly poetic, but it is based on fact. The characters have tangible reality; they have the idiosyncrasies of men." Im Falle des AH, den er, ähnlich wie Grummann, zu "the most satisfying poetic drama of its time" erklärt und den Produzenten Phillips' oder Rostands vorzieht, muß er zur "soundness of subject matter" Zuflucht nehmen. (XXXII-XXXIII)

Lewisohns Versuch, den naturalistischen Dramen etwas vom Odeur des Verruchten zu nehmen, wird besonders deutlich in der Einleitung zum dritten, 1914 publizierten Band, der mit dem F, EM, CC und MK Stücke enthält, die von der amerikanischen Kritik besonders virulent angegriffen worden waren. Er weist auf die Tatsache hin, daß um 1890 Naturalismus "the literary expression of scientific positivism" beinhaltet habe, während es heute, freier von Ideologie, lediglich "probity of observation" impliziere. So sei es "all but inevitable that The Reconciliation and Colleague Crampton should deal with heredity and alcoholism." Diesem versachlichenden, historischen Hinweis fügt Lewisohn für CC und MK mit der Bekanntschaft Hauptmanns mit Max Straehler einen biographischen hinzu. Ebenfalls in werbender Absicht bei potentiellen konservativen Lesern ist seine Bemerkung zur Einhaltung der pseudoaristotelischen Einheiten von Ort und Zeit im F und EM und somit "the points of contact between naturalistic and classic art" zu lesen. (Vol. III, Domestic Dramas, London 1914, VII-XI) Im Gegensatz etwa zu E.S. Meyer verwahrt sich Lewisohn gegen eine Abwertung der EM im Vergleich zu Ibsens Rosmersholm, das er weniger menschlich und weniger überzeugend findet.

Lediglich bei SUJ und UPT - auf das FDR kommen wir noch - gibt er einen, sein vorbehaltloses Lob etwas einschränkenden Kommentar. Im erstgenannten Stück bemängelt er die fehlende "unity of mood and appeal", betont jedoch sogleich die meisterhafte Charakterisierung; in UPT weist er immerhin auf "not a little obscurity" hin, die er im folgenden wieder vage auf "gewisse Details" reduziert. In diesem, dem fünften Band der Serie, wurden zum ersten Mal SUJ und KKG, die Lewisohn trotz des historischen Hintergrundes zu den symbolistisch-poetischen Stücken rechnet, in englischer Übersetzung vorgelegt. (Vol. V Symbolic and Legendary Dramas, London 1915, VII-XII)

Zu den schwachen JVB, die in der Nation vom 4.4.1907 sehr schlecht weggekommen waren, bemerkt Lewisohn klugerweise außer einer biographischen Notiz nichts. Bei G, die zwei Jahre später vom selben Blatt mit wohlwollender Zurückhaltung behandelt worden war, betont er die moderne Psychologie. GSF, dessen Prosa schon Schlenther "voller Lyrik"³³² sah, wird von Lewisohn als gewichtiges Prosawerk der späteren Schaffensperiode bezeichnet und ihm "a rare exquisiteness in both its spiritual and stylistic texture", sowie eine subtile Dialogkunst zugestanden. (Vol. VI, Later Dramas in Prose, London 1915, IX-XI)

Nach A. v. Endes Kommentar zum FDR in der Nation vom 2.4.1914 ist Lewisohns Erwähnung die zweite und zum BO die erste überhaupt. Beiden, nunmehr in einer Übertragung vorliegenden Werken, gesteht der Kritiker eine Spitzenstellung in "substance and method" innerhalb des ihm bekannten Werk Hauptmanns zu; dennoch kritisiert er die gekünstelt wirkenden Alexandriner im FDR. Dagegen lobt er vorbehaltlos die vitale, leidenschaftliche, völlig unsentimentale Figur der Penelope im BO. Die ebenfalls bisher kaum besprochene und von Lewisohn selbst übertragene E wird als theatergerechtes, mit großer Ökonomie gestaltetes Werk präsentiert. (Vol. VII, Miscellaneous Dramas, London 1915, 9-15)³³³

332 P. Schlenther, 215.

333 Von den sechs uns vorliegenden Reaktionen auf die editorische bzw. Übersetzerische Leistung Lewisohns, von denen sich vier an den bis Frühjahr 1913 erschienenen ersten zwei Bänden orientieren, sind vier freundlich, zwei dagegen, die der Nation und Rudwins, von grundsätzlicher Ablehnung gekennzeichnet. Den Stein des Anstoßes bildet bei allen Rezensionen (außer der G.I.Colbrons) Lewisohns Versuch, den realistischen, dialektgefärbten Dialog des Originals einen von Negerdialekten und, wie Mencken feststellt, Britizismen charakterisierten amerikanischen Kunstdialekt als Entsprechung zu geben. Lewisohns Intention war, wie er im Vorwort zum ersten Band schreibt, durch eine Mischung von "Irish or Cockney, a North or a West Country atmosphere" (VI) zu erreichen. Scharf kritisiert die Nation die Leistung Lewisohns als Kritiker in seinen Vorworten; er hat ihr zufolge in dieser Funktion völlig versagt und ist zu einem, wie sie mit nationalistischem Ressentiment festhält, der "German worshippers of Hauptmann" geworden. Mencken, "Gerhart Hauptmann", SS XXXIX, March 1913, 153-8; A.K. Boguslawsky, "The Dramas of Gerhart Hauptmann", D LIV, June 16, 1913, 501-3; "The Social Dramas of Gerhart Hauptmann", N XCVII, Oct. 23, 1913, 391f.; L.W. Dodd, YR n.s. IV, Jan. 1915, 420-2; G.I. Colbron, "Six Books of the Month", B XLI, April 1915, 204-7; M.J. Rudwin, MLN XXXII, June 1917, 369-72.

Nach diesem die Chronologie etwas sprengenden Exkurs, der Lewisohns vorwiegend apologetische kritische Haltung ohne strenge Leitsätze illustrieren sollte, zurück in das Jahr 1912.

Beginnen wir mit dem Francke gewidmeten Band Masters in Modern Literature (Dresden 1912, 89-148) Lessings, der unter der vom 1. Weltkrieg ausgelösten antideutschen Stimmung in Amerika außerordentlich litt.³³⁴

Er gelangt zu seiner Beurteilung Hauptmanns auf Grund zweier, vorwiegend technischer Kriterien. Neben dem Kriterium einer progressiv verlaufenden Handlung kommt Lessings zweites, unter dem Schlüsselwort "Motivation" verdecktes Kriterium zutage, wenn er schreibt: "Hauptmann writes tragedies of 'geniuses' who are mediocrities. There is the rub." Er vermißt also große, heldische Figuren im traditionellen, vulgarisierten aristotelischen Sinne. Schließlich spricht er Hauptmann "intellectual superiority" ab, bezichtigt ihn z.B. im Falle der W und EM als Ibsen-epigonen und meint: "Viewed as a world - poet he is exasperatingly disappointing." (130)

Lessing sieht in Hauptmann vor allem den Dichter der W und des AH; das erstgenannte Werk ist für ihn trotz einiger dramaturgischer Mängel der Prototyp des ohne erkennbare Stellungnahme des Autors verfaßten naturalistischen Dramas. Im AH, den er nicht mit den weit darunter eingestuften Märchendramen HH und VG in eine Gruppe stellen will, beeindruckt Lessing die gedankliche Kraft, die Logik und Größe besonders auch der heldischen Titelfigur. Dagegen lehnt er HH als "the invention of an affected estheticism" ab, beklagt die Mischung von krassem Realismus mit "sentimental and bombastic mannerism of speech" (106) und bemängelt an der VG, die er als mißlungene Beichte Hauptmanns auffaßt, die mangelnde dramatische Kohärenz, das Fehlen von Handlung, und die Sentimentalität in der Sprache. Am ehesten akzeptiert der Kritiker noch UPT auf Grund der in diesem Werk seiner Meinung nach hochsuggestiven Symbolik. Hauptmanns frühe naturalistische Dramen wie VS, EM und F

334 Vgl. seinen vor dem Sprachverein Chicago am 14.10.1916 gehaltenen Vortrag "Über deutsche Bildung in Amerika", in: Brücken über den Atlantik, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1927, 13-21.

lehnt Lessing ab, nicht etwa, wie Francke, aus grundsätzlichen, am sujet orientierten Erwägungen heraus - er schätzt Holz' Papa Hamlet an anderer Stelle hoch ein (149ff.) -, sondern wegen mangelnder psychologisch motivierter Handlung, die aus freiem Handeln des Menschen erwächst, und überhaupt einem Zuwenig an traditionell verstandener Handlung. Als Milieustudien läßt der Germanistikprofessor auch FH und RB gelten, vermißt aber wieder eine überzeugende "Motivation", lies: einen frei entscheidenden, großen Helden als Zentralfigur. SUJ, G, KKG werden als bombastische, künstliche Schöpfungen verurteilt; B, RH und CC spricht Lessing, weiter am dramatisch-technischen Bereich orientiert, eine echte dramatische Struktur und einen konsequenten Schluß ab.

Frank E. Washburn Freund bringt im Drama vom November 1912 den ersten recht freundlichen Kommentar zu GSF und zu den am 14.1. 1911 im Berliner Lessing-Theater uraufgeführten R,³³⁵ deren Milieu in der deutschen Kritik nicht mehr angegriffen wurde, wohl aber ihre Form und Stilmischung.³³⁶ Leider sind seine Bemerkungen zu kurz und zu wenig theoretisch fundiert, um von großem Einfluß zu sein. Immerhin stellt Freund in GSF die Meisterschaft Hauptmanns in der Charakterisierung vermöge kleiner, kumulativ eingesetzter Einzelbeobachtungen heraus und bezeichnet das Stück als "quiet yet moving drama which makes the hearts of his hearers beat in sympathy." Etwas distanzierter, und dies auf Grund der seiner Ansicht nach fehlenden Kohärenz der tragischen mit den komischen Elementen, - aber immer noch wohlwollend - gibt sich Freund im Zusammenhang mit den R, die man mit Mayer heute durchaus als großartige, dem Expressionismus nahestehende Großstadtdichtung ansehen kann.³³⁷ Etwas hilflos, aber in fördernder Absicht, bezeichnet Freund sie als Hauptmanns "inmost and best." ("The Modern German Drama", DR I, Nov. 1912, 124-52; zit. nach Cappel, 199f.)

335 Vgl. H. Mayer, 67.

336 Vgl. E. Krause, 191ff.

337 Vgl. H. Mayer, 68.

Für von Ende ist Hauptmann im Theatre Magazine die Inkarnation des "social conscience" seiner Generation in Deutschland, ein Leitsatz, der in dem Outlook-Artikel vom November desselben Jahres sinngemäß wiederkehrt. Sie bezeichnet die W als das bisher eindrucksvollste existente Drama mit der Thematik des Arbeitskampfes überhaupt. Zusammen mit dem FH erklärt sie die W als Hauptwerk Hauptmanns und alle darauffolgenden Dramen als Abstieg, den sie einem Versiegen seiner schöpferischen Spontaneität und seiner Zuwendung zu Stoffen pathologischen Inhalts zuschreibt. ("Giants of the Modern Drama", TM XVI, July 1912, 5-8, XI)

A.H. Hohlfeld ist da anderer Ansicht. Im Rezensionsteil der New York Times vom 15.12. stellt er fest, Hauptmann habe nach 1903 Werke in immer größerer psychologischer Subtilität mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zwischen den Geschlechtern geschrieben. So ganz sicher ist sich jedoch der wohlwollende Kritiker nicht, denn er kann nicht umhin, W, B, FH und AH als "lasting and authentic contributions to the realm of modern literature, bold and thoroughly successful conquests of a poetic new land" hervorzuheben und der Hoffnung Ausdruck zu geben, der Dichter könne noch immer Werke vom Kaliber seiner bedeutendsten zwischen 1892 und 1903 entstandenen Dramen hervorbringen. Hohlfeld, der Hauptmann als größten lebenden Dichter sieht, ihn aber unter Ibsen, Zola und Tolstoi stellt, beklagt die blind zustimmende Kritik ebensosehr wie die der unverständigen Feinde, da sie beide nur Schaden angerichtet hätten. Er betont, selbst nicht ganz frei von unkritischem Enthusiasmus, daß Hauptmann "has never failed to exclude all that is loudly sensational, tamely conventional, sentimentally beautified" und nie davor zurückgeschreckt habe "of looking life squarely in the face" - ohne sich selbst auf detailliertere Analysen einzulassen. ("Gerhart Hauptmann", NYTimes, Dec. 15, 1912, 769)

8. 1913: trotz Mencken kein Jahr der Akklamation

Es wäre naiv und gänzlich unrealistisch, im Jahre nach der prestigefördernden Verleihung des Nobelpreises und des Erscheinens der ersten zwei Bände der Gesamtausgabe seiner Dramen in englischer Sprache eine völlige Wendung der Kritik zu Gunsten Hauptmanns zu erwarten. So finden wir neben zwei eindeutig fördernden Beiträgen Menckens im Smart Set, einem im American Review of Reviews und einer kritischen, aber aufgeschlossenen Reaktion auf den zweiten Band der Lewisohn-Ausgabe in der New York Times,³³⁸ konservative Stimmen in Charlton Andrews, Boguslawsky, der Nation, des Outlook, je zwei ablehnende Reaktionen auf GSF und auf Hauptmanns neues Stück, FDR.³³⁹

Mencken bezeichnet das Jahr 1913 als das Jahr Hauptmanns und den Dichter selbst, wie Hohlfeld, als größten lebenden Dramatiker überhaupt, obwohl er sich gegen eine exzessive Bewunderung und eine Gleichstellung Hauptmanns mit Shakespeare und Goethe wehrt. Er hebt drei Dramentypen, deren Schöpfung er Hauptmann zuschreibt, hervor: a) VS als erstes wirkliches naturalistisches Drama, b) B als erstes "full length drama of unmorality" und "first authentic 'slice of life'" und c) HH als "the greatest of modern miracle plays", gegen dessen anfängliche behördliche Opposition in New York er sich noch nach 19 Jahren ereifern kann.³⁴⁰ ("Gerhart Hauptmann", SS XXXIX, March 1913, 153-8)

Im Dezember desselben Jahres empfiehlt Mencken seinen Lesern wieder einen vielseitigen Hauptmann. In werbender Absicht versucht er, die abstoßende Welt der im zweiten Band der Lewisohn-Ausgabe dargestellten Dramen zu mildern:

338 Die sich auf die Übersetzungsleistung beziehenden Artikel wurden im Zusammenhang mit den Vorworten Lewisohns erwähnt.

339 Wenn wir die Beiträge v. Endes, der Nation, des Outlook, Boguslawskys und Andrews' berücksichtigen (der letztere ist Cappel, wie die meisten Buchveröffentlichungen, entgangen), so kann man für das Jahr 1913 schwerlich Cappels Behauptung zustimmen: "there appeared definite signs that American criticism of Hauptmann was becoming more objective and less bound by the stays of traditionalism." (235)

340 Wesentlich kritischer äußert sich Mencken zu HH in Prejudices. First Series, 101, wo er das Stück als Ausdruck eines "unblushing romanticism" bezeichnet. Theodore Dreiser bekannte noch 1921 in einem Brief vom 5.1. an Edward H. Smith: "I love [Hannele]. I think it is sad and beautiful." Letters. A Selection, R.H. Elias, ed., Philadelphia 1958, I, 334.

His mood is not always tragic and depressing, despite his liking for depicting the miserable hoggishness of the poor. ... in 'Before Sunrise' his people are almost revolting, but he has humor, too, and 'The Beaver Coat' and 'The Conflagration' ... are bouncing comedies of character.

Er wiederholt, diesmal mit einem Blick auf den dagegen künstlich wirkenden Sudermann, seine Wertschätzung Hauptmanns nicht nur als des besten deutschen, sondern des größten lebenden Welt Dramatikers. ("The Russians", SS XLI, Dec. 1913, 153-60)³⁴¹

Helen Bullis stellt in der Times nach der Lektüre der ersten beiden Bände der Dramatic Works als grundsätzliche Thematik aller Dramentypen Hauptmanns heraus: "Man striving for his personality against the world" und findet in der traumhaften Verblendung der Menschen den universalen und anziehenden Anspruch dieser Werke. Während die Kritikerin die R und FH akzeptiert, vergleicht sie RE mit einer "vivisection without anaesthetics" und bemängelt die Heftigkeit der Handlung und deren mangelnde geordnete Progression. Sie schließt mit der Wertung Hauptmanns als eines Dichters, der "in the interpretation of a well-nigh universal mood of the modern Weltschmerz" einzigartig sei. ("Book Reviews", NYTimes, July 27, 1913, 413)

Das Zusammenwirken von Realismus, Naturalismus und "Idealismus" im Drama Hauptmanns, und die dadurch ermöglichte globale Welt-erfassung, lobt der Rezensent des American Review of Reviews. In einem Vergleich mit einem kalten Strindberg und einem hämischen Ibsen wird Hauptmanns gefühlvollere Darstellung der Menschen hervorgehoben. ("Hauptmann's Plays", ARR XLVIII, Oct. 1913, 505; zit. nach Cappel, 227)

341 In seinen in Prejudices. Third Series, 299-309, enthaltenen "Reflections on the Drama" legt Mencken Wert auf die Feststellung der genialischen Gefühls- und Instinktgebundenheit Hauptmanns, wogegen die Kraft seines Intellekts und seiner Ideen zu vernachlässigen sei. Selbst bei einem so programatischen Werk wie VS "his instinct got the better of his mistaken purpose, and reading it to-day one finds that the sheer horror of it is of vastly more effect than its nebulous and unimportant ideas." Nathan ist unter Bezugnahme auf die W und ihren niedrigen intellektuellen, aber glänzenden dramatischen Gehalt ähnlicher Ansicht. Popular Theatre, 31.

Schon zu Beginn des Jahres hatte sich von Ende in ihrer kurzen Rezension von GSF in ihrer Ansicht bestätigt gesehen, nach der Hauptmann als "transition type" einzustufen sei. Dem Stück wirft sie ein abgenutztes plot und seinen schwachen Helden vor. ("Notes on German Drama", N XCVI, Jan. 2, 1913, 17f.)

Am 18. Februar wurde GSF in deutscher Sprache im Irving Place Theatre gegeben, was von der Kritik kaum zur Kenntnis genommen wurde. Das Theatre Magazine, das noch immer den hehren Hauptmann der VG herbeisehnt, sieht sich enttäuscht und weist das Werk einer Absicht des "pandering to the sensation-loving palate of Berlin's jaded public" zu. ("Gabriel Schillings' Flucht", TM XVII, April 1913, 101)

Die unmittelbare amerikanische Reaktion auf das am 31. Mai 1913 in der Jahrhunderthalle zu Breslau als Auftragswerk dieser Stadt uraufgeführten FDR³⁴² war überwiegend negativ. Nur die den Hohenzollern so unangenehme, eindeutig pazifistische Tendenz vermochte einige politisch motivierte, freundliche Bemerkungen hervorzurufen.

Der Kritiker der New York Post fragt, nicht ganz zu Unrecht, nach dem Sinn des Ganzen, lobt jedoch Hauptmanns Stellungnahme zugunsten des "gospel of liberty in ethics, politics, and art", die ihn nach eigenen Worten "'im wilhelminischen Deutschland in mancher Beziehung als Spielverderber'" gelten ließen.³⁴³ (NYPost, July 5, 1913, 3; zit. nach Cappel, 223)

E.E. Slosson vom Independent macht seiner grimmigen Genugtuung über den mit FDR ausgelösten politischen Skandal in Deutschland Luft, bemängelt die Verwendung des "'Knüttelvers'" [sic], die freie Handhabung der historischen Fakten und, in offensichtlichem Unverständnis für die Intention des Autors, die als Puppen und nicht als Heroen agierenden Darsteller. ("The Play that Turned Out Wrong", I LXXV, Sept. 4, 1913, 542-5)

342 Vgl. K.L. Tank, 165.

343 Nach P. Schlenther, 269, in seinem Vortrag vom 11.11.1921 an der Wiener Universität.

Von Ende zeigt sich ein halbes Jahr später, nach einer Lesung des Werkes durch den Direktor des Deutschen Theaters in New York, Rudolf Christians, hochof freut. Sie nennt das Stück, ungeachtet seiner Künstlichkeit und nicht zuletzt wegen seines pazifistischen Charakters "a high-water mark in his development." ("Recent German Plays", N XCVIII, April 2, 1914, 370-2) ³⁴⁴

Amalie K. Boguslawsky, die schon in der Novembernummer des Chautauquan von 1912 kein Hehl aus ihrer Bewunderung für HH, jenes "marvel of poetical and psychological insight", gemacht hatte, hebt in ihrer Reaktion auf die Lewisohn-Ausgabe im Dial neben diesem Werk vor allem die VG als Meisterwerk des poetischen Dramas hervor. In der VG empfindet die Kritikerin die dargestellte Märchenwelt vor allem auf Grund der "vistas of pantheistic life" als sehr wirklich. HH sieht sie als "a thrilling revelation of cruelty, poverty, and the transfiguring faith of childhood." Hauptmanns Themen, besonders die mit sozialkritischer Tendenz, führt sie auf eine Beeinflussung durch seine Umwelt und deren Gegebenheiten schon in seiner Jugendzeit zurück. Wie sehr für Boguslawsky dieser deutsche Autor stellvertretend für einen deutschen "Idealismus" im Franckeschen Sinne steht, geht u.a. aus folgender Bemerkung hervor:

If we look upon Gerhart Hauptmann as a world poet, one whose magic art reflects the changing currents of thought in his own country, - a country whose literary standards are helping to formulate ideals the world over ... ("Gerhart Hauptmann's Child Heroines", Chaut LXVIII, Nov. 1912, 311-6; "The Dramas of Gerhart Hauptmann", DLIV, June 16, 1913, 501-3)

Die Nation bekräftigt an Hand der nun vorliegenden ersten zwei Bände der Hauptmann Dramen ihre ablehnende Haltung gegenüber den realistisch-naturalistischen Stücken. Der bisher schon erhobene Vorwurf der mangelnden Universalität dieser Werke wird nun ergänzt durch den Hinweis, daß alle sieben Dramen "conditions and characters" beschreiben, die auf ein so seltsames und fernes Land wie Deutschland, nicht aber auf die englischsprachige Welt

344 Grummann sieht im Kriegsjahr 1915 dieses Werk als "an opportunity to accomplish a worthy purpose..., for in the play [Hauptmann] threw down the gauntlet to militarism." "Hauptmann's Festspiel", P-L XXVI, Jan. 1915, 68-71.

zutrafen. Der Rezensent hätte sich ein einheitliches "well-defined artistic or aesthetic aim" und eine einheitliche, an der VG und HH orientierte "ethical tendency" gewünscht, bemängelt also mit seiner theoretischen Auflage gerade die von Mencken so gelobte Vielseitigkeit des Autors. Der Kritiker der Nation erwartet vor allem "beauty and wisdom" von einem Künstler und fühlt sich in diesem Kriterium bestärkt durch seine Zugehörigkeit zu einer "world of serious thought and immutable good taste." Dieses Kriterium des guten Geschmacks läßt ihn alle hier vorliegenden Dramen mit Ausnahme der W verwerfen; in jenen erschwert ihm jedoch die Absenz eines traditionellen Individualhelden eine Würdigung. Wie stark ethische Bereiche bei dem Rezensenten, etwa in RB und im B, verletzt werden, zeigen seine Bemerkungen über die völlig mißverständene "immorality" in RB und sein die Stoffwahl prinzipiell beschneidender, humorloser Kommentar zum B, wobei er sich auf Schillers Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst beruft:

All is coarse and wooden, and the heroine, an intensely vulgar, petty thief, cannot possibly engross the attention of a foreign audience with sufficient taste to discriminate between what is dramatically permissible and what is forbidden. ("The Social Dramas of Gerhart Hauptmann", N XCVII, Oct. 23, 1913, 391f.)

Der Outlook hatte im April desselben Jahres eine ähnlich dogmatische Haltung vertreten, deren Zugeständnis einer freien Stoffwahl für den Autor sofort mit der Weigerung widerrufen wurde, diese, sofern sie der naturalistischen Tendenz zugehört, als gut und wahr anzuerkennen. Ferner fordert der Kritiker eine Entwicklung der Charaktere (möglichst zum Besseren) und keine bloße Zustandsschilderung: "A man sitting in the gutter is not a drama." VS dient hier, wie schon so oft, als Beispiel. ("The New Books", O CIII, April 1913, 865)

C. Andrews, der, wie wir sahen, mit Strindbergs neuen Dramenformen wenig anzufangen wußte, kommt auch mit den naturalistischen Dramen Hauptmanns nicht zurecht und soll als letzte Stimme des Jahres 1913 zu Wort kommen. Seine für das Jahr 1913 mit erstaunlich emotional gefärbter Vehemenz vorgetragenen Vorwürfe lassen sich in zwei bereits wohlbekannte Kategorien fassen: in die der mangelnden Form - in VS z.B. fehlen die von der Tradition geheiligten Elemente von "plot, action, hero,

character development, and unity" - und in die der anstößigen Thematik. Zu FH heißt es etwa: "[FH] is one of the most hideous and morbid of naturalistic dramas, a play in which even a literal as well as a figurative stench is produced upon the stage. As for its significance, there is none." Lediglich der VG gesteht Andrews Hauptmann dramatische Vitalität zu, schränkt diese Anerkennung jedoch mit der weitaus gelungeneren Gestaltung desselben Themas im Baumeister Solness wieder ein. Von der VG abgesehen, produzierte Hauptmann nach dem rigorosen Kritiker Andrews "little other than a series of horrible sociological studies, dealing with pruriency, disease, adultery, and crime." (Drama, 178-80)

9. 1914-1916: Hauptmann in Sammelwerken - und Die Weber Reichers

Für die Jahre 1914-16 kann Cappels Bemerkung zu einer feststellbaren Versachlichung der amerikanischen Hauptmannkritik eher akzeptiert werden als für das vorausgehende, unter dem Schock der neu erscheinenden sozialkritischen Dramen stehende Jahr 1913. Dennoch stehen mit Clark, Brown, Chandler, Hunecker, Dodd und Buck eine große Anzahl Kritiker den realistisch-naturalistischen Stücken nach wie vor ablehnend gegenüber. Einen deutlichen Einbruch in die konservative Front erzielt E. Reicher mit der Aufführung der W im Dezember 1915 und ihrer Wiederaufnahme im Frühjahr 1916, nachdem sich schon in den letzten Jahren eine günstigere Entwicklung in der Rezeption für dieses Drama abgezeichnet hatte. Dennoch gab es auch jetzt noch, wie 1895/6, heftige Auseinandersetzungen, wie wir an einem Artikel der Current Opinion vom März 1916 sehen werden.

Im wenig ertragreichen Jahr 1914 finden wir Bemerkungen zu Hauptmann in zwei Sammelwerken. B.H. Clark läßt den Autor in seinem Kompendium Drama (85-6, 93-6) als Dichter, aber nur mit großen Einschränkungen als Dramatiker gelten. So bezweifelt der an Struktur und Helden traditioneller Prägung orientierte Kritiker, ob die W und HH, die auch er für herausragend im Werk Hauptmanns hält, überhaupt als Theaterstücke zu betrachten seien.

Goldman wählt in dem uns in seiner Zielsetzung bereits bekannten Buch Significance (87-117) drei Hauptmann Dramen aus, EM, W und überraschenderweise VG. Den oft geschmähten EM gewinnt sie mit ihrem Hinweis auf die psychologisch und ideologisch bedingten Kommunikationsschwierigkeiten der dargestellten Menschen einen evidenten, aber bisher kaum beachteten Aspekt ab, der allerdings mit der fatalistisch-masochistischen Einsicht, daß der echte Revolutionär eben zwangsläufig mißverstanden werde, etwas an kritischer Substanz verliert. Die W bieten Goldman Gelegenheit, zu ideologisch eindeutigen und nützlichen, aber trotz ihrer generalisierenden Anwendung auf alle bis dato bestehenden Gesellschaftsordnungen wenig originellen Bemerkungen. Interessanter ist schon ihr Kommentar zur VG, die sie sowohl "märchenhaft" als auch "realistisch" und "wahr" nennt (108), letztlich aber doch als die Tragödie des rastlosen, Aberglauben überwindenden, rebellischen Geistes charakterisiert. Ebenso hymnisch wie verschwommen wird Goldman bei ihrer Generalisierung von Heinrichs Ende:

The Heinrichs are the social falcons, and though they perish when they fall to earth, they die in triumphant glory of having beheld the sun, of having braved the storm, defied the clouds and mastered the air. (116)

In der Neuauflage von Meltzers Übertragung (1899) der VG, in deren Vorwort der Übersetzer den Autor völlig unkritisch als "a legitimate successor of Goethe, ... the completer of Henrik Ibsen" und Erben Shakespeares dargestellt hatte, wird dem Drama in der Ausgabe von 1914 als Band IV der Drama League Series of Plays eine "Critical Analysis" von Frank Chouteau Brown beigegeben, die sich durch Mangel an Originalität auszeichnet. Brown schließt sich nach einigem Zögern der Deutung Meltzers der VG an und sieht in Heinrich "a symbol of Humanity struggling painfully toward the realization of its dream of the ideal truth and joy and light and justice." (128) Browns Bemerkungen weisen ihn aus als einen Kritiker, der noch dem "well-made play" und seiner Struktur verhaftet ist. So ist seine Bemerkung, Hauptmann habe bis zur VG und selbst darin die Technik des Theaters ganz offensichtlich nicht erfaßt, nur konsequent. Die VG selbst ordnet er, nicht zuletzt wegen des fehlenden dramatischen Schlusses, eher der Gattung der Lyrik als dem Drama zu. (The Sunken Bell. A Fairy Play in Five Acts by Gerhart Hauptmann.

Freely Rendered into English Verse by C.H. Meltzer, Garden City, New York, ²1914. "Foreword by C.H. Meltzer, o.S. "Critical Analysis of The Sunken Bell" by F.C. Brown, 127-43)

Mencken versäumt denn auch nicht, Brown und der ihm ohnehin zu konservativen Drama League eins auszuwischen. Grund dafür bietet eben Browns Feststellung, Hauptmann sei eigentlich kein Dramatiker: "How can anyone subscribe to such nonsense - after 'Fuhrmann Henschel'? Where is there a dramatist who is more at ease?" ("Thirty-Five Printed Plays", SS XLIV, Sept. 1914, 153-60)

Der erste amerikanische Kommentar³⁴⁵ zu Hauptmanns am 17. Januar 1914 im Deutschen Künstlertheater zu Berlin uraufgeführten neuem Werk BO, das der Hauptmannfreund Alfred Kerr aus diesem Anlaß mit Hohn überschüttete,³⁴⁶ ist von der Entrüstung über die Kühnheit einer Neubearbeitung Homers geprägt und läßt in ihrer Ablehnung an Klarheit nichts zu wünschen übrig. ("Gerhart Hauptmann Paints a Faithless Penelope", CO LVI, April 1914, 277f.)

Im Jahre 1915 wird Hauptmann in Sammelwerken Chandlers, Hunkers und Lewisohns erwähnt.

Chandler befaßt sich in seinen uns bereits bekannten Aspects, (86, 91-3) kurz mit den zwei Versdramen Hauptmanns, die in Amerika am meisten Aufmerksamkeit erregten, HH und VG. Dabei steht er dem ersten reservierter gegenüber, das er jedoch als "spectable suggesting by outward means inner states of childconsciousness" gelten lassen will. Die VG sieht er, wie viele seiner deutschen Kollegen, als persönliche Allegorie von Hauptmanns Scheitern mit FG und als Mischung von christlichem und Nietzsche nahestehendem Gedankengut an. Er schätzt das Werk weniger wegen seines Ideengehalts als auf Grund der Schönheit seiner Verse und einer "imaginative characterization." Im übrigen ist Chandler der begründeten Ansicht, das "symbolic play" als Typ sei in seiner künstlerischen Wirkung begrenzt, da es statt zur Darstellung des vollen Lebens zur Abstraktion neige.

345 Auf Lewisohns Stellungnahme wurde im Zusammenhang mit den Vorworten zu seiner Dramenausgabe kurz hingewiesen.

346 Vgl. K.L. Tank, 109, 165.

Huneker streicht die Rolle Hauptmanns als "path breaker" und Erfüller des naturalistischen Dramas in Deutschland in der Essaysammlung Apes (203-10) heraus. Trotz dieses summarischen Lobes kann er neben der VG weder MK, B, FH noch GSF bewundern oder als Meisterwerk bezeichnen. Das zuletztgenannte Werk, das er im Berliner Lessing Theater gesehen hatte, unterzieht er einer harten Kritik, die er schon in der New York Times vom 2.2.1913 (13) geäußert hatte. Er findet Thematik und Personen ("the misunderstood humbug of a woman") wenig anziehend, den Dialog zu verbos, die Handlung zu langsam und um einen Akt zu gedehnt. Dagegen gesteht er GSF ein originelles Milieu und eine zeitweilig gelungene poetische Atmosphäre zu, kommt jedoch zu dem Ergebnis, dieses Werk sei kein Meisterwerk Hauptmanns.

Lewisohn wiederholt in seinem Drama (111-28) teilweise verbatim seine in der Einführung zum ersten Band seiner Edition gemachten Ausführungen, so etwa seine Apologie der naturalistischen Technik, der Dialogkunst und der von einer "boundless compassion" geprägten Thematik. Als Höhepunkte in Hauptmanns Schaffen nennt er, wie schon 1912/13 W, FH, MK und jetzt noch zusätzlich RB. Im selben Werk Lewisohns (103-9) findet sich eine der wenigen Würdigungen der Pionierleistung von Holz, die nach Lewisohn selbst bei der deutschen Kritik zu kurz gekommen sei. Vor allem betont der deutsch-amerikanische Kritiker den durch wirkliche Observanz der gesprochenen Sprache erreichten psychologisch-realistischen Wahrheitsanspruch. In seinem Kapitel über das europäische neuromantische Drama (250-7) wiederholt er seine ebenfalls bereits bekannte hohe Einstufung des AH: "The workmanship of Henry of Auë is probably the noblest in the neoromantic drama", lobt die Thematik in der VG als "drama of the creative thinker of our age" und in HH Psychologie, lyrische Sprache und Darstellung eines "heavenly yearning."

Bevor wir einige Stimmen zur Ausgabe der Hauptmannndramen durch Lewisohn und das Echo auf die W anführen, sollen noch zwei sich widersprechende Meinungen erwähnt werden, die in einem Jahr kriegerischer Auseinandersetzungen auch ihre Fachobjekte nicht

nur mit ästhetischen Maßstäben messen wollen. T.H. Dickinson³⁴⁷ lobt in dieser Zeit internationaler Spannungen neben Ibsen, Tolstoi, Shaw und Maeterlinck auch Hauptmann kraft seines Ideen-dramas als Baumeister eines völkerverbindenden Internationalismus, einer "Großen Gesellschaft." ("Dramatic Art and the Great Society", F LIII, Jan. 1915, 121-32) Der uns ebenfalls bereits bekannte H.D. Sedwick, der Dickinsons Ideal von einer kosmopolitisch verstandenen Literatur teilt, äußert sich, da an aktuellen, außerliterarischen Fakten orientiert, im Atlantic enttäuscht über nationalistische Reaktionen Hauptmanns wie Maeterlincks. ("Literature and Cosmopolitanism", Atl CXV, Febr. 1915, 215-21)

Von den vier uns nun vorliegenden Artikeln sind zwei direkt, die anderen zwei indirekt Reaktionen auf die Lewisohn-Edition.

L.W.Dodd hofft im Yale Review auf mehr Hauptmannaufführungen auf amerikanischen Bühnen nach dem Erscheinen dieser Ausgabe. Das Argument, Amerika sei jung und optimistisch und habe keine Verwendung für "social decadence and spiritual gloom", läßt er nicht gelten; statt dessen weist er auf die allzu sentimentale Weltsicht des Amerikaners hin, die die Rezeption erschwere. Bei Hauptmann stellt er, an konservatives Vokabular erinnernd, "substance", "truth", "beauty" und eine ganze Reihe unvergeßlicher Charaktere fest. Während er in den meisten Punkten mit Lewisohns unkritischer Beurteilung der einzelnen Stücke übereinstimmt, stellt er Ibsens Rosmersholm entschieden über die ihm zu monoton und "enervating" erscheinenden EM, - auch HH schätzt er nicht so hoch, und zwar wegen seines "mood of artistic discouragement and pessimism." Wie sehr Dodd doch letztlich einer froheren Stimmung bedarf, erhellt aus seiner warmen Empfehlung für den AH, dessen "serene beauty and nobility" ihn stark beeindruckten. Dennoch versagt Dodd, zumindest summarisch, dem bisher vorliegenden Werk seine Anerkennung und Förderung nicht. (YR n.s. IV, Jan. 1915, 420-2)

347 Dickinsons Ausführungen zu Hauptmann in seiner Outline, 156-63, sind ebenso freundlich wie vage. Sie konzentrieren sich auf Hauptmanns beachtliche "catholicity of impressibility", auf die Einstufung der W als Höhepunkt des naturalistischen Dramas überhaupt (mit Ausnahme Tschechows) und auf Hauptmanns Leistung als "one of the great masters in the interpretation of our times in terms of beauty."

Grace I. Colbron zeigt sich von Hauptmanns Vielseitigkeit, seiner scharfen Beobachtungsgabe und seiner Beherrschung der psychologischen Gestaltung angetan. Innerhalb der Gruppe der sozialkritischen Dramen bezeichnet sie FH und die wenig besprochenen R als gelungenste Werke nicht nur dieses Bandes, sondern innerhalb dieser Richtung überhaupt. ("Six Books of the Month", B XLI, April 1915, 204-7)

Edward H. Lauer vom Midland ist der Ansicht, daß es bisher bei Hauptmann zu einem "great final effort" nicht gereicht habe. Die W lobt er unter den früheren Werken wegen der in ihnen zum Tragen kommenden Charakterisierungskunst und des Mitgefühls; von den später erschienenen Werken bezeichnet er RB und GSF als die akzeptabelsten. ("The German Drama of the Present Century", Mid I, May 1915, 154-64)

Im Unpopular Review vom April erscheint eine Stellungnahme zu Hauptmann von Philo M. Buck, der noch immer aristotelische Maßstäbe an ein Drama angelegt wissen und die Charaktere nicht aus ihrer moralischen Verantwortung lösen will. So sind für ihn Hauptmanns Figuren "not legitimate material for fiction of the drama", HH und GSF "a mélange of inchoate emotional thrills." ("Some Recent Philosophy of Literature; Work of Hauptmann", UR III, April 1915, 312-27; zit. nach Cappel, 270f.)

Die Reaktion der Kritik auf die von Emanuel Reicher aufgeführten W verdient festgehalten zu werden, obwohl sie den Rahmen der uns gesetzten Chronologie dehnt. Denn das unmittelbare Echo auf dieses 1895/6 wegen seiner neuartigen Struktur und seiner brillanten Thematik so umstrittene Werk ist nun, nicht zuletzt wegen einer großartigen Ensembleleistung, fast einhellig enthusiastisch. Lediglich bei der Wiederaufnahme im Frühjahr 1916 gibt es einen politisch zu interpretierenden Konflikt zwischen den sozialistischen Masses und dem New Yorker Büro der Drama League.

H. Brown zeigt sich in der New York Tribune am Tage nach der Premiere, am 15. Dezember 1915, von der Macht der Aussage hingerissen: "No one can fail to be thrilled by it ... It is mighty because it deals with the mightiest of the emotions [i.e. hunger]."

Seine Anerkennung der Inszenierung gipfelt in der Feststellung, "The Weavers ... is a noteworthy achievement and possibly December 14, 1915, will be of some significance in the theatrical history of New York" ("Art at its Best in 'The Weavers'", NYTribune, Dec. 15, 1915, 11)

Der Theaterkritiker der New Republic äußert sich ähnlich; er weist mit Nachdruck zusätzlich auf die Seelengröße des Autors und auf das beherrschende Thema der "misery and pity" in den W hin. Er möchte die Relevanz ihrer Thematik aktualisierend auf Amerika hier und jetzt angewandt sehen. ("After the Play", NR V, Dec. 25, 1915, 200)

Selbst die Nation kann sich der Wirkung dieser Aufführung und ihrer "crushing unity of emotional weight" nicht entziehen. Schwankend zwischen konservativer Grundhaltung und unmittelbar gespürter Wirkung schließt sie: "Opinions may differ as to the permanent value of such a play as 'The Weavers'; there is no doubt as to the strenght of this first American performance in English." ("The Weavers", N CI, Dec. 30, 1915, 789)

Das Harper's Weekly spricht dem Werk keineswegs intellektuellen Rang und epische Dimensionen ab und betont wie die New Republic die Aktualität der Thematik auch und gerade für New York: "Hunger is just as real and just as possible in New York today as it was in Silesia in 1840... ." ("Hits on the Stage, The Weavers", HW LXII, Jan. 1, 1916)

The Theatre und Lawrence Gilman von der North American Review betonen ebenfalls die starke Wirkung dieses Stückes; Gilman verweist zusätzlich auf die Aktualität der Problematik in den W. ("Reicher's Modern Stage Society and The Weavers", TM XXIII, Jan.-Febr. 1916, 8, 64; "Emmanuel Reicher's Modern Stage", NAR CCIII, Febr. 1916, 289; beides zit. nach Cappel, 277f.)

W.P. Eaton verließ das Garden Theatre im Zustand einer "mental exhilaration" darüber, daß endlich "a whole section of life" realistisch dargeboten wurde. Er gibt jedoch zugleich seiner pessimistischen Überzeugung Ausdruck, daß das naturalistische Drama dem darin wenigversierten, auf leichte Kost eingestell-

ten amerikanischen Publikumsgeschmack und -verständnis zuwiderlaufe,³⁴⁸ wozu der zu enge Konnex der W mit dem lokalen Milieu und die Notwendigkeit für den Zuschauer, seine eigenen Schlüsse aus dem Dargestellten ziehen müssen, sein Teil beitrage. ("A Few Moralizings from The Weavers", in: Plays, 195-201)

Neven John Corbins Ablehnung des Stückes, auf die wir gleich kommen werden, war nur noch eine Reaktion festzustellen, die des Dramatist, der dogmatisch an der Forderung nach individuellen heldischen Zentralfiguren festhält und solche vergeblich Akt für Akt sucht. Sein Unverständnis, auch für die politische Relevanz der Thematik, erhellt aus folgender Bemerkung: zum ersten Akt: "it is nothing more than a meaningless commentary on pauperized conditions, an incantation of vapid complaints." Das abschließende Urteil steht dem Verriß an Vehemenz nicht nach; typisch für diese Zeitschrift in jenen Jahren ist das Festhalten an traditionellen technischen Bauformen: "Technically the play ends as it started, devoid of meanings, purpose or profit. It is a narrative of naturalism gone daffy to the death and extinction of drama." ("The Weavers. Naturalism Gone Daffy", Dram VIII, Jan. 1916, 654-6)

Anläßlich der Wiederaufführung der W im Frühjahr 1916 durch E. Reicher weist die Zeitschrift Current Opinion auf die damit ausgelöste, heftige Kontroverse in der Kritik hin, die weitgehend von politisch-ideologischen und nicht von ästhetischen Kriterien bestimmt wird. Während die Masses als Organ des sozialistischen Committee on Industrial Relations Anstrengungen unternahm, das Werk in Aufführungen querdurch die USA zu bringen, um das politische Bewußtsein der Arbeiter zu stärken, weigert sich das New Yorker Büro der nicht ohne Grund von Mencken ungeliebten Drama League unter John Corbin, den wir als Senior-kritiker der New York Times kennen, das Stück zu unterstützen, da es nach Corbin "'relates to conditions which have absolutely no bearing upon matters in this country and in fact no longer exist in Germany.'" Dagegen bezogen sich die Masses eindeutig

348 Die Fehlreaktionen des Publikums bei der Chicagoer Premiere am 2. April 1916 scheinen dies zu bestätigen. LR II, April 1916, 23.

auf die blutigen Streiks von Youngstown, Paterson, Fall River und Lawrence.

Louis Sherman vom New Yorker Globe führt durchaus ironisch das politisch motivierte Argument der Aktualität der Thematik in den W auch für die USA von 1916 an:

We are all delighted to learn that there are no starving people in America, no laborers who receive inadequate wages, no employers who have become rich by the work of underpaid employees. The Socialist Party may now disband, the Department of Charities be abolished, and philanthropic institutions be turned into skating rings.

Er würdigt das Werk als eines der größten künstlerischen Leistungen im Bereich des Dramas im 19. Jahrhundert und neben der VG als Meisterwerk Hauptmanns. ("A Curious Conflict of Opinion Concerning the Greatness of Gerhart Hauptmann", CO LX, March 1916, 178f.)

2. Hermann Sudermann: letztlich doch nur ein "modernized and teutonized Dumas"

Hermann Sudermann (1857-1928) ist in Deutschland zumindest bis zur Jahrhundertwende von Kritik und Publikum oft als ernsthafter Konkurrent Hauptmanns betrachtet worden, auch wenn Alfred Kerr meinte, Sudermann habe mit Hauptmann nicht mehr gemein "als die letzte Silbe seines Namens."³⁴⁹ In Amerika setzt die distanziertere Sudermannkritik ab 1902 ein. Nach der Zahl der Aufführungen zu urteilen, war Sudermann jedoch weit populärer als etwa Hauptmann, zumindest bei den großen weiblichen Stars, die vor allem H und die Rolle der Magda immer wieder auf die Bühne brachten. Während Hauptmann vor 1910 von keiner professionellen Theatergruppe in englischer Sprache aufgeführt wurde, war die E schon 1895, ein Jahr vor der ersten publizierten Sudermannübersetzung, und H ab Frühjahr 1896 in New York zu sehen. Die Aufführungsgeschichte endet innerhalb unserer Zeitspanne jedoch überraschend mit dem Frühjahr 1908. Um Sudermann hat es nie die

349 Vgl. E. Wellner, Gerhart Hauptmann und Hermann Sudermann im Konkurrenzkampf, Diss. Wien 1949, Masch., 38, 110ff.

erbitterten Auseinandersetzungen in der Kritik wie um Hauptmann gegeben. Das hat unter anderem seinen Grund in der konventionellen Struktur seiner Dramen mit ihren Individualhelden, ihrer schnell, oft melodramatisch voranschreitenden Handlung, die an die bereits in Amerika vertraute Tradition des Gesellschaftsstückes à la Scribe - Sardou anknüpfte.³⁵⁰ Da die Thematik meist weniger strittig war als bei Hauptmann, spürte die davon weniger fixierte Kritik schon relativ früh technische und psychologische Mängel in den Stücken Sudermanns auf.

1. 1893-98: Sudermanns Aufstieg vor allem mit Heimat

Sudermann begann erst ab 1895 in das Bewußtsein einer breiteren Schicht von Interessenten in den USA zu dringen. Im März 1895 trifft der "Lounger" des Critic, die rührige Jenette Gilder die Voraussage, "A Sudermann craze is about to burst upon us." (Cr XXVI, March 16, 1895, 206f.) Und im September desselben Jahres ist dem "Literary Chat" von Munsey's zu entnehmen, daß der Name Sudermann dabei sei, in den USA ein Begriff zu werden, was er zum Teil auf die Bühnenerfolge dieses Autors in Paris und deren Beachtung in Amerika zurückführt, denn Übersetzungen lagen noch keine vor und die Polin Helena Modjeska hatte, als sie H im Winter 1894 in deutscher Sprache gab, zum Teil vor leeren Häusern gespielt. (Mun XIII, Sept. 1895, 677)

Vor 1895 sind uns nur zwei Äußerungen zugänglich. Lucy Monroe berichtet im Winter 1893 in ihrem "Chicago Letter" von einer Aufführung der H durch Mme. Modjeska³⁵¹ als erster Sudermann-aufführung in den USA überhaupt - eine Pioniertat, die ihr Winter noch 1908 übelnahm.³⁵² Sie stellt fest, daß zu diesem Zeitpunkt der deutsche Autor in Amerika fast unbekannt sei. Das

350 Zur Aufführungsgeschichte Sardous in Amerika vgl. H.C. Naeseths voluminöse unveröff. Diss. Sardou on the American Stage, Chicago 1931, die, vor allem auf New York bezogen, den Zeitraum von 1861-1931 auch bibliographisch erfaßt. Eine Analyse der Kritik und ihrer Kriterien leistet die Autorin jedoch nicht.

351 In ihren Memoirs and Impressions, New York 1910, 534, schreibt Modjeska über ihre Konzeption der Rolle als Magda, die gleichzeitig eine ihrer Lieblingsrollen gewesen war: "That which appealed to me was not so much the Bohemianism, the plea for woman's right, as Magda's enthusiasm for art, the consciousness of the high mission of an artist."

352 Vgl. W. Winter, Belasco, II, 268.

Stück selber wird von Monroe als "one of the most virile dramas that have been written for the modern stage", als gelungene Charakter- und Milieustudie, und wegen seiner das Interesse stets wachhaltenden Technik gelobt. Der Standpunkt der Kritikerin zur in H angeschnittenen Problematik der Emanzipation der Frau und der bürgerlichen Moral jener Zeit kommt klar zum Vorschein, wenn sie, in offensichtlicher Abwehr gegenteiliger Ansichten, konstatiert:

The play is very far from being, as some of our critics have called it, an exaltation of sin ... it does show the chastening and uplifting influence it may have upon a fine, strong, wilful nature.

Auffällig ist das von Monroe selbst verwandte ethisch gefärbte Vokabular und ihre Fixation auf die Hauptfigur der Magda, deren Fall auch sie als Sünde erfaßt und dabei die Handlung ihres völlig ungeläuterten, heuchlerischen, bourgeoisen Verführers, des Karrieristen Keller, außer Acht läßt. (Cr XXIII, Dec. 9, 1893, 384)

K. Francke schätzt dasselbe Werk weniger wegen seiner Technik, denn als Spiegel der großen gesellschaftlichen Gegensätze im zeitgenössischen Deutschland. In dieser Sicht billigt er allerdings H einen hohen Rang zu: "Heimat is one of those literary thunderclouds which are charged with the social and intellectual electricity of a whole age." Stellung zu den jeweiligen prinzipiellen Positionen von Magda bzw. dem alten Schwartz oder dem Pastor nimmt Francke selbst nicht. ("The New Storm and Stress in Germany", Atl LXXIV, Sept. 1894, 408-12)³⁵³

H.H. Boyesen, den wir als einen der frühen verständnisvollen Kritiker von Hauptmanns Webern kennen, bekennt sich hier ohne Umschweife zum naturalistischen Drama - nennt er doch Zolas Schrift Le naturalisme au théâtre einen "refreshingly disrespectful essay" - und hält auch mit überschwenglichem Lob für Sudermanns Werk, das er in direkte Ibsennachfolge stellt, nicht zurück. Die E ist mit ihrer "cool and ruthless audacity" und ihrer tiefgehenden Analyse für Boyesen "the most beautiful

353 Denselben Kommentar übernahm Francke in seine Forces, 556f.

piece of dramatic work which Germany has produced since Lessing's Minna von Barnhelm." Zu SE, das zusammen mit der E den Autor nach Max Halbe zum "erklärten Liebling des ... teils schon recht wurmstichigen Großbürgertums" Berlins gemacht hatte,³⁵⁴ bemerkt Boyesen die Nähe zur (falsch verstandenen) idealen naturalistischen Formel: "It glides along with an irresistible logic and with the beautiful rythm of life itself... ." An H hebt der Kritiker mehr als alle bisherigen Stimmen den satirischen, gesellschaftliche Übelstände enthüllenden Charakter hervor. Alle drei genannten Werke beeindruckten Boyesen auf Grund ihrer Psychologie ("profound and masterly") und ihres intellektuellen Gehalts; er gesteht Sudermann sogar die Rolle eines "fearless and radical thinker who is fully abreast of the age" zu. ("The Drama of Revolt", B I, July 1895, 384-8)

Im Bericht C. Thomas' aus Leipzig über Sudermanns neues Stück GW findet sich der erste schüchterne Zweifel an der Plausibilität der Handlung und der Mischung von Tragik und common sense. Dennoch lobt Thomas in der Nation die Charakterisierung von Röcknitz und Elisabeth, stellt aber Magda als die stärkste Figur im zeitgenössischen deutschen Drama überhaupt weit über die der Elisabeth. Thomas nimmt den Autor vor dem Vorwurf in Schutz, lediglich Prophet, Moralist oder Reformers zu sein:

Sudermann is a man of the world, a psychologist, and an artist, not a voice crying in the wilderness. ... He has learned some things from Ibsen, but has a more genial artistic temper, ... ("Sudermann's 'Love in a Cottage'", N LXII, Jan. 9, 1896, 28f.)

Der Rezensent der Literary World gesteht Sudermanns Dramen im Frühjahr 1896 schon Weltruhm zu. Ihm persönlich sagt H auf Grund der darin enthaltenen humorvollen Töne und einer im Vergleich zu französischen Stücken weniger spektakulären Tragik mehr zu als die E. (LW XXVII, April 4, 1896, 99) Der New Yorker Korrespondent desselben Blattes berichtet von einem Interview mit Sudermann, - ein sicheres Indiz für das Interesse der Leser - das in der New York Tribune veröffentlicht wurde, und in dem sich der Autor auch zur Popularität amerikanischer Autoren in Deutsch-

354 M. Halbe, 56.

land äußerte. Auch der Berichterstatter sieht in Sudermann "a great literary figure", zu dessen Dramen der Zuschauer Geschmack und Intelligenz mitbringen müsse, um sie würdigen zu können. Er schreibt den Bühnenerfolg Sudermanns in Amerika vor allem den zwölf Aufführungen von H mit der Duse zu, während die Modjeska einige Jahre zu früh kam, um den Durchbruch zu schaffen. ("New York Letter", LW XXVII, April 18, 1896, 120f.)

Die Wertschätzung der Kritik für H ist mit der Bemerkung des Hannele-Freundes E.E. Hale im Dial, das Stück sei "a real tragedy", die vor allem auch das Element der Katharsis in sich trage, ungebrochen. ("The Renaissance of the English Drama", D XXI, Sept. 16, 1896, 149f.)

Einen Monat vor Hale liefert Charlotte Porters Kommentar zum selben Werk, das sie in der Übersetzung Winslows gelesen und mit E. Duse gesehen hatte, das erste Beispiel einer distanzierteren Betrachtung, die ermöglicht wird durch ein Abrücken von der bisher stets implizierten Fixation auf die so bühnenwirksame Figur der Magda und ein Anlegen strenger, frauenrechtlerischer Kriterien an die Thematik des Stückes. Porter billigt der Thematik des Generationskonfliktes Originalität und dramatische Kraft zu, bemerkt jedoch zum Milieu Schwarzes und des Pastors und deren für Amerikaner äußerst archaisch erscheinenden Wertvorstellungen:

The despotic deference and authority enjoyed by the father and the pastor, however true they are to the semi-military, semi-clerical conditions of German Society, give the circumstances a musty, antique flavour to an American.

Porter, selber emanzipatorisch engagiert, macht es Sudermann zum Vorwurf, Magda und ihre Ethik nicht dramatisch eindeutiger herausgebracht zu haben. Vor allem geht es ihr um das Recht auf Selbstverwirklichung auch einer Magda, die nicht Mutter wäre:

His [*i.e.* Sudermann's] insight as to her character is not clear enough to permit him to construct the woman as an individual as obviously as he constructs the woman as mother, and the final clash of the play is contrived to come not between the father's will as individual and mother, but as mother only.

So sieht Porter H als Werk einer Übergangsphase, das noch Reste von Vorurteilen des Autors zur Frage des eigenständigen Berufes der Frau aufweist. ("Sudermann's Magda and Duse's", P-L VIII, 557-63)

2. 1898-1902: Well, Coar, von Klenze, Harris und Colby
entdecken Sudermanns Grenzen

In das Jahr 1897 fällt weder eine Aufführung noch eine Publikation eines Werkes von Sudermann, noch eine kritische Stellungnahme in den von uns untersuchten Zeitschriften. Dagegen ist in den folgenden vier Jahren eine Zunahme an kritischen Stimmen zu vermerken, wenn Sudermann Hapgood auch als Mitstreiter gewinnt.

B.W. Wells' Sudermannartikel in der Novembernummer des Forum von 1898 enthält wohl die bisher abgewogenste, vorurteilsfreiste Kritik, die sowohl Thematik wie Technik berücksichtigt. Wie Coar stellt Wells als durchgängiges Thema bei Sudermann den Kampf gegen die Tyrannei moralischer oder gesellschaftlicher Konventionen heraus. Auch er sieht in H die bisher reifste künstlerische und geistige Leistung des Autors. SE stuft er nach dem Erscheinen der E als Rückschritt ein, trotz seiner technischen Fertigkeit und dramatischen Virilität, und zwar auf Grund psychologisch falscher Denkansätze. Zur S bemerkt Wells zu Recht das Schwanken zwischen Tragödie und Farce und ein unnatürliches happy end, das einer "conventional 'parlor' morality" entspricht. Bei Wells findet sich auch die erste uns zugängliche Besprechung der drei Einakter M. Nur "Fritzchen" erhält wegen seiner konzentrierten dramatischen Kraft ein Lob; "Teja" und vor allem das in gebundener Sprache abgefaßte "Ewig-Männliche" werden als mittelmäßig und melodramatisch abgelehnt. In einer zusammenfassenden Würdigung Sudermanns weist Wells auf die, von H abgesehen, mit der Zielsetzung stark antithetischer Szenen häufig festzustellende Nähe zu Sardou hin und betont:

Sudermann has not yet joined his faculties in their happiest combination, nor given us what it is in him to give. It remains still true, however, ... that there is no German writer of whom we are justified in entertaining greater expectations. ("Hermann Sudermann", F XXVI, Nov. 1898, 374-84)

N. Hapgood, der im Bookman die Leistung und die Persönlichkeit Mrs. Fiskes als Magda wesentlich günstiger beurteilt als J.R. Towse im Critic, ist wie Towse von H beeindruckt, von der Thematik wie von der darin gezeigten Kunst der Charakterisierung und der Perfektion der Technik. In einem Vergleich mit Dumas files billigt er dem Werk des Franzosen einen reicheren Ausschnitt aus der Welt zu, stellt aber dann das gelungene Resultat des "realistic spirit", der ihn schon zu einem der wenigen freundlichen frühen Kommentare zu Hauptmanns Fuhrmann Henschel bewog, weit über das unausgeglichene Produkt eines Dumas. ("The Drama of the Month", B IX, April 1899, 118-22; "The Drama", Cr XXXIV, April 1899, 332-5)

Der Auslandskorrespondent der Literary World bringt die erste Nachricht von Sudermanns neuem Stück, den DR, das in Berlin bei Publikum und Presse eine kühle Reaktion hervorrief und im Konkurrenzkampf mit Hauptmanns Versunkener Glocke bei Kritik und Publikum deutlich unterlag,³⁵⁵ und setzt es prompt nachteilig gegenüber dem letztgenannten Werk und den bisher bekannten Stücken Sudermanns ab. ("Our Foreign Correspondence", LW XXX, April 29, 1899, 138)

Franckes ebenfalls im April 1899 in der Nation veröffentlichter und in seinen Ideals (249-56) wieder abgedruckter Artikel zu den DR beurteilt das Werk trotz einiger kritischer Bemerkungen zur realistischeren Tonart sehr freundlich. Er verleugnet nicht den forcierten heroischen Ton bzw. das Abgleiten in "forced vulgarity" - Francke dachte wohl vor allem an den Draufgänger Lorbaß - in der Zeichnung der Nebenfiguren. Andererseits empfindet er bei seiner das poetische Drama begünstigenden Grundhaltung das Werk dank seiner "idealistischen" "timelessness and inconcreteness" als möglichen Klassiker, als ein "noble monument of German intellectual life at the end of the nineteenth century", das in Prinz Witte, einer Mischung, die Francke erkennt, von Parzival, Faust und Hamlet, "brings before us what may be called the problem of problems of our own time - the reconciliation of intensest activity with simple enjoyment; of restless striving with spiritual peace." ("Sudermann's Symbolical Drama", N LXVIII, April 27, 310f.)

355 Vgl. E. Wellner, 101ff., 119.

J.F. Coars Kommentar im Bookman erinnert an den der Literary World; er moniert die Künstlichkeit der Sprache und bestreitet die Fähigkeit des Autors, eine Bühnenfigur zu entwickeln. Seine ablehnende Haltung zu H, das er im Januar 1898 noch gelobt hatte ("Here we have the full tragedy of the situation"), wenn er auch damals der Überzeugung war, Magda hätte sich im freieren Amerika durchgesetzt, überrascht etwas. Selbst Magda findet er nun psychologisch unglaublich, nur täusche eine eminent geschickte Exposition über diese Tatsache hinweg. ("Three Contemporary German Dramatists", Atl LXXXI, Jan. 1898, 71-80; "Contemporary German Literature VI. Hermann Sudermann's The Three Heron's Feathers", B X, Dec. 1899, 319-24)

In seiner Besprechung von Franckes Glimpses of Modern German Culture weist Camillo von Klenze auf eine in Amerika spür- aber schwer greifbare Feindseligkeit gegenüber deutscher Kultur und ihrem Import in die USA hin. Er betont jedoch seine Divergenz von Franckes wohlwollender Beurteilung Sudermanns. Für ihn ist er neben dem echten (angeblich) naiven Künstler Hauptmann ein großer, nach Publikumsgunst schielender Techniker: "He certainly has great power, his style is terse and vigorous, his versatility remarkable, yet a note of insincerity and an unmistakable striving for effect mar some of his best work." (MLN XIV, Dec. 1899, 502-5)

Payne erwartet im neuen Jahrhundert vor allem eine Literatur mit einem "avowed social and ethical purpose." Die Relevanz Hauptmanns und Sudermanns, die er zu den wenigen Deutschen mit großem, internationalem Publikum zählt, besteht für Payne nicht zuletzt in dem Impuls, der von ihren Dramen sowohl für literarisch wertvolle, als auch bühnengerechte Stücke ausgeht. ("Transatlantic Literature", D XXVIII, May 1, 1900, 329-34)

In einem Vergleich zwischen Hauptmann und Sudermann stellt Francke, wie von Klenze vor ihm, sie zu Recht zunächst als reichlich verschiedenartig dar:

Hauptmann is lyrical, Sudermann is rhetorical; Hauptmann is the greater poet, Sudermann is the greater dramatist; Hauptmann is a strange combination of sublime visions and cruel disenchantments. ... Sudermann is absolutely straightforward, there are no mystical recesses in him....

Dennoch stellt der Harvardprofessor mit Genugtuung fest, der "moral effect" der Sudermannschen Stücke kommt denen Hauptmann sehr nahe, ohne erniedrigend oder aufreizend zu sein wie bei Zola. Gerade H mit der Erkenntnis einer Pflicht gegenüber "one's higher self" kann dazu als Beispiel dienen. Franckes hier nur vorsichtig vorgetragene Abneigung gegenüber dem Naturalismus und seine Vorliebe für das Drama "idealistischer" Prägung sind seiner freudigen Erleichterung darüber zu entnehmen, daß das Ende des 19. Jahrhunderts mit Hauptmanns Versunkener Glocke und Sudermanns biblischem Drama Jo gleich zwei Stücke mit jener von ihm so geschätzten "note of the universally human" hervorbrachte. (History, 571f.)

In der zweiten 1901 publizierten Literaturgeschichte faßt B. W. Wells Sudermanns Dramen nach ihrer Thematik zusammen, wie er es schon in seinem Forum-Artikel vom November 1898 getan hatte, lobt die "superb dramatic power" in H, die auch die tragische Konsequenz des Entschlusses zur Selbstverwirklichung des Individuums mit einbezieht und das Stück zum dramatischen Meisterwerk Sudermanns werden läßt. Dagegen fallen nach Wells sämtliche anderen Dramen ab; er wirft dem Autor, und damit an von Klenze erinnernd, vor, in Stücken wie M, GW und S publikumswirksame Konzessionen mit konventionellen Lösungen gemacht und den Kontakt "with the currents of national life" verloren zu haben. Im ganzen, so Wells, sei in ihnen die Thematik der E und H "into a minor key" gesetzt worden. Die DR und J weist Wells dem symbolistischen Drama und dem Einfluß Maeterlincks zu, ohne hierüber ein Werturteil abzugeben. (Literature, 517-9)

Die Jahre 1901 und 1902 bringen eine Reihe von Hapgood-Artikeln im Bookman, die Sudermann als Vorbild für die amerikanischen Dramatiker feiern. Ein Besuch im Irving Place Theatre, wo in einer einmaligen Aufführung SE gegeben wurde, veranlaßt Hapgood zu der Feststellung, wie weit die deutschen Dramatiker ihren britischen Kollegen in Technik und "general culture" voraus seien. Im März steigert der Kritiker im Bookman sein Lob für SE: "Sudermann has not had a more vital theme than this, nor probably has anyone of his subjects been better treated." Im November desselben Jahres sieht Hapgood H im Irving Place Theatre, wiederholt sein Lob vom April 1899 und erklärt es zum Prototyp eines modernen und erfolgreichen Dramas. Nach dem erfolgreichen Gastspiel der Campbell³⁵⁶ im Frühjahr 1902 mit H äußert er die Überzeugung, Sudermann habe die psychologische Plausibilität eingehalten und die widerstreitenden Prinzipien unparteiisch und gerecht dargestellt. In der Mainnummer schließlich empfiehlt Hapgood mehr Sudermann zu spielen, da außer H kaum ein Werk von ihm bekannt sei und verweist besonders auf L, worin er die Figur der Beate ganz besonders hoch schätzt. ("Drama of the Month", B XIII, March 1901, 19-23; B XIV, Nov. 1901, 282-4; B XV, March 1902, 87-92; B XV, May 1902, 287-5)

Harris berichtet für die Nation aus Berlin, wo er Zeuge des Bühnenerfolges von Sudermanns L wird. Nach einer detaillierten Inhaltsangabe kommt der Kritiker zu folgender Beurteilung, die zugleich für uns die erste ausführlichere Stellungnahme zu diesem Werk darstellt: das Stück ist technisch geschickt und auch bühnenwirksam gestaltet, wird aber einmal wegen seines von Harris für die Leser der Nation heruntergespielten "gruesome theme" - es handelt sich um lange verheimlichten Ehebruch zwischen der Gräfin Beate Kellinghausen und dem Baron Völkerlingk - zum andern und ganz besonders wegen einer Häufung unwahrscheinlicher Elemente in Handlung und Psychologie, die der Bühnen-

356 J.R. Towses Bericht ist noch weniger am Text orientiert als Hapgoods. Er bestätigt den großen Erfolg von Mrs. Patrick Campbell im Republic Theatre. "The Drama", Cr XL, Febr.1902, 142-6.

effekt momentan verdrängen kann, als nicht wertbeständig beurteilt. ("Sudermann's New Play", N LXXIV, Febr. 27, 1902, 169f.)

Das Stück war für die englische Schauspielerin Mrs. Campbell auf deren Drängen von Edith Wharton übersetzt worden (New York 1902). Wharton war überzeugt, daß eine für Amerikaner so fremde Thematik vor allem mit ihrem spezifisch deutschen, das Mittel des Duells einbeziehenden Ehebegriffs nicht interessant sein könnte. Der Titel der amerikanischen Ausgabe The Joy of Living wurde gegen ihren Widerstand übernommen. Zu ihrem Erstaunen verkaufte sich das Buch recht gut.³⁵⁷

Die gelungene Aufführung von L mit Mrs. Campbell³⁵⁸ gibt F.M. Colby Anlaß zu einer kritischen Einstufung dieses Stückes in die Aufführungen der laufenden Saison und in die Rubrik des "problem play", die sich wie eine Korrektur der ebenfalls im Bookman erschienenen Bemerkungen liest. Colby stellt fest, daß L wohl "the most 'literary', the most 'psychological', the best presented, and, above all the most debated [play]" der Spielzeit sei, wendet sich aber, um ein ausgewogenes Urteil bemüht, gegen die von wohlwollenderen und offensichtlich am Niveau der Stücke Clyde Fitchs orientierten Kritikern verbreitete Ansicht, es sei die Krone des modernen "intellektuellen" Dramas überhaupt. Statt dessen untersucht er nüchtern die unwahrscheinliche Handlung und kommt zu der ironischen Feststellung: "Somehow or other we are to assume that the angels contrived it." Ferner mindert die abgenutzte Thematik des außerehelichen Dreiecks den Wert des Dramas. Innerhalb seiner Rubrik gesteht Colby L jedoch einen hohen Rang und der mageren Handlung logische Abfolge zu. ("The Drama of the Month", B XVI, Dec. 1902, 400-3)

Das International Quarterly bringt im letzten Heft des Jahres 1902 einen vom Berliner Professor Richard M. Meyer verfaßten

357 Vgl. E. Wharton, A Backward Glance, New York 1964, 164-7. Zum Einfluß von Sudermanns Werk auf das Whartons, vor allem auf The Fruit of the Tree und The House of Mirth vgl. R.H. Lawson, "Hermann Sudermann and Edith Wharton", RLC XLI, janvier-mars 1967, 125-31.

358 Nicht registriert von The Best Plays of 1899-1909.

Artikel zum dramatischen Werk Sudermanns, der sich in Tendenz und Beurteilung bis auf seine niederere Einstufung von H den Kommentaren Coars, Wells' und von Klenzes annähert. So wartet auch er noch auf ein großes, einheitlich gestaltetes Drama Sudermanns. In seinem neuen Stück L bemerkt Meyer die für den Autor charakteristische Mischung von lebensechten Figuren und lebendiger Sprache, von Tragik erfüllter Stimmung mit einer künstlich bewegten Handlung und unrealistischen Analyse von Schuld und Sünde. Meyer kommt zu dem Schluß:

we witness the trying spectacle of an author who is able to compete with Hauptmann and Ibsen for the laurels of dramatic fame, resting content with the mere stage artifices of a Sardou and a Dumas. ("Hermann Sudermann", IQ VI, Sept.-Dec. 1902, 140-54)

3. 1903: Einheitsfront der Ablehnung von Konservativen und Progressiven

Das Jahr 1903 wird zu einem Jahr eindeutig ablehnender Urteile gegenüber Sudermann, wobei sich Konservative wie Coar, das Munsey's und Tyrell, wenn auch aus zum Teil anderen Motiven, mit progressiveren Kritikern wie Grumann den Tadel teilen.³⁵⁹

P.H. Grumann, der, wie wir wissen, innerhalb der Hauptmannkritik richtige Zäsuren setzte, differenziert zwischen realistischem und naturalistischem Drama nach dem seiner Ansicht nach für das naturalistische Drama gültigen Kriterium einer organischeren, abgerundeteren Gestaltung der Charaktere. Danach ist Sudermann Repräsentant eines Realismus, der einer Analyse vor allem der Psychologie seiner Figuren nicht standhält. Er bezeichnet ihn als Effekthascher, dessen "Saft- und Kraftnaturen" "people of sensitive nerves" verhaßt seien. Grumann setzt gegen den unreifen, gröberen Realismus Sudermanns den von ihm sehr geschätzten Hauptmanns ab, der den "sense of propriety" des Lesers nicht im selben, ihm willkürlich erscheinenden Maße verletzt. Der Kritiker konzentriert seine ablehnende, auf der unzureichenden Psychologie der Figuren beruhende Haltung Sudermann gegenüber vor allem auf

359 Nur der sich fortschrittlich gerierende Matthews bezeichnet Sudermann, im Verein mit Verga, Pinero und Echegaray, als wichtigen Vertreter des "trend of modern thought." "Makers of the Drama of To-Day", Atl XCI, April 1903, 504-12.

die Personen in L, wobei er sich keineswegs pejorativer Vokabeln enthält. So ist Völkerlingk entweder eine Karikatur oder "a monstrosity", der sozialistische Agitator "is simply an absurdity" und die Gestalt der Beate und die Norberts weisen ebenfalls Widersprüche und Unklarheiten auf. ("Sudermann and Hauptmann and Their Latest Plays: Es lebe das Leben, Der rote Hahn," P-L, summer 1902/3, 114-26)

Coars Bemerkungen zu Sudermann in seinen Studies (316-36) bringen eine Entwicklung zum Abschluß, die mit seinen Artikeln im Atlantic vom Januar 1898 und ihrem unkritischen Lob zur E und H über seine wesentlich kühlere Rezeption von H und den DR im Bookman vom Dezember 1899 geführt hatte. Coar ist jetzt so weit, nicht zuletzt wegen der bei diesem Autor seiner Meinung nach vorherrschenden "pessimistic, despairing mood", die Gültigkeit der Aussage bei Sudermann allgemein zu bezweifeln. Im Zusammenhang mit SE, dem er als zeitkritisches Dokument "hues of terrible brilliancy" zuschreibt, weigert er sich, diese Analyse der Berliner Gesellschaft als typisch gelten zu lassen. Von der Fixation auf die Heldin in H etwas abgekommen, findet er wie Porter vor sieben Jahren, die Gestalt des alten Schwartz für Amerikaner völlig rätselhaft. Sudermanns Abkehr vom Realismus und seine Zuwendung zu Werken eher neuromantischer Natur wird von Coar noch schärfer beurteilt. J, in dem der Autor ein Jugenderlebnis ausformte, das er ursprünglich in der Novelle "Das Notstandskind" darstellen wollte,³⁶⁰ nennt er "a repulsive drama of the mysteries of the unknown" und sowohl Jo als die DR einen "futile effort ... to give expression to this new ethical ideal." Das zuletztgenannte Stück dient Coar zusätzlich als schlüssiger Beweis für die Unfähigkeit Sudermanns, dramatische Charaktere zu entwickeln.

L.C. Strang stört wie Coar in H die völlig negativ gezeichnete Figur des alten Schwartz ("a selfish, obstinate, unreasonable and inhuman brute, who deserved to die"), die kaum einen echten menschlichen Kontrast zu Magda bietet und die von Sudermann wie meist in die Aktmitte verlegte Klimax mit dem Resultat des Unbefriedigtseins am Ende des Stückes. Als positive Punkte in H,

360 Vgl. K. Busse, 86.

das durch das Auftreten großer ausländischer Stars zu den wenigen Standardstücken des modernen kontinental-europäischen Dramas auf der amerikanischen Bühne gehört, stellt Strang die ihm durchaus logisch erscheinende Handlung und die für ihn akzeptable Moral des Werkes heraus. (Plays and Players of the Last Quarter Century, Boston 1903, 259-64)

Drei negative Kommentare zu dem anfänglich so gelobten L liegen vor.

Am gemäßigsten ist noch die Nation, die Whartons Übersetzungsleistung lobt und Dialog sowie Bühnentechnik und die Modernität der Gedanken des Werkes gelten läßt, dies aber mit dem Verweis auf "its utter artificiality and lack of genuine feeling" entwertet. ("Notes", N LXXVI, March 19, 1903, 227)

Munsey's Theaterkritiker zeigt sich in seiner Gegenüberstellung von Sudermanns L mit Pineros Iris so stark in ethisch-ästhetischen Kategorien befangen, daß er zu einer Analyse der Werke und ihrer Technik nicht kommt. Sein Vokabular wirkt enthüllend: die Thematik von L (Ehebruch und Selbstmord) ist "too unpleasant" um - und dies ist eines der unausgesprochenen Kriterien - "beliebt" zu sein. Wie alle deutschen Problemstücke ist es von Personen einer "morbid, brooding sort" bevölkert. Der Einfluß dieses Werkes "can scarcely be healthy" - offensichtlich werden Epigonen Beates befürchtet. Dagegen kann man aus Iris nur "a salutary lesson" ziehen, denn die Titelfigur "is scarcely likely to arouse any woman's ambition to emulate her example." ("Sudermann versus Pinero", Mun XXVIII, Febr. 1903, 785)

Auch Tyrell macht aus seiner zusätzlich national gefärbten Entwertung vor einem Werk wie L kein Hehl. Im Gegensatz zu Colby konstatiert er einen Mißerfolg für das Drama auf der New Yorker Bühne und sieht den Durchfall dieses "alien, false, and forever detestable sophistry" als Erfolg und Beweis für die moralische Widerstandskraft des amerikanischen Publikums das die Kombination von "bad art and worse taste" nicht honoriere. ("The Recent Dramatic Season", F XXXV, July 1903, 85-105)

4. 1905: Zwischenbilanz mit Heller und Huneker

Für das Jahr 1904 sind keine kritischen Reaktionen festzuhalten; Sudermann publizierte kein Drama und Nance O'Neills Auführungen von J und H im November kommen erst in zwei sehr kritischen Artikeln vom Januar 1905 zum Tragen. Das Jahr 1905 bringt mit zwei Beiträgen in Buchform eine Art Zwischenbilanz, in denen sich Heller und Huneker um ein abgewogenes Urteil bemühen. Dabei sind Hunekers erstmalige Klarstellung zum Charakter Magdas und seine Würdigung von L zu beachten. Hale leistet dagegen eine gutgemeinte Fehlinterpretation von H. Die Zeitschriftenartikel sind in ihrer Beurteilung unterschiedlich; das prüde Munsey's und der zivilisationsbewußte Critic stehen Sudermann auch in H völlig ablehnend, Meyer wohlwollend, wenn auch inkonsequent, gegenüber.

Hale sagt in seinem Sudermannkapitel in Dramatists (62-82) wenig Neues, und was er bringt ist oberflächlich und oft verworren genug. Immerhin betont er die bühnengerechte Technik und das Fehlen großer tragischer Figuren bei Sudermann. Seine konservative und zur geordneten Milde neigende Wesensart läßt ihn im Pfarrer Hefferdinck und nicht in Magda Sudermanns eigentliche Hauptfigur in H sehen; auch versichert er sich und den Lesern, daß man demselben Stück das Eintreten des Autors "for a well-ordered life in common" statt - und die Alternative verrät ihn - "for anarchy" entnehmen könne.

O. Hellers Bemerkungen zu Sudermann in den Studies (1-116) sind mit über 100 Seiten umfangmäßig der bisher wichtigste Beitrag zu diesem Autor. Obwohl auch Heller, auf dessen starke Abneigung gegenüber Hauptmanns naturalistischen Dramen wir hingewiesen haben, noch fast jedes chronologisch aufeinanderfolgende Stück mit einer Inhaltsangabe vorstellt, ist doch ein pragmatischer, auf Spielbarkeit und Plausibilität beruhender kritischer Ansatz zu vermerken, der dann jeweils auch deutlich ausgesprochen wird. Heller ist realistisch genug, Sudermanns Lehren und deren Wirkung bei den Amerikanern nicht hoch zu veranschlagen. Er fordert jedoch ihre Achtung vor der Aufrichtigkeit und dem ethischen Engagement des Deutschen, dessen persönliche Über-

zeugung Heller in gefährlicher Weise mit Personen aus seinen dramatischen Schöpfungen identifiziert. Er sieht in Sudermann vor allem einen Satiriker und nur einen "'halbherzigen' Realisten" (10), da seine eigene Persönlichkeit im Werk immer noch sichtbar sei. Zur E bemerkt Heller die starke Verwandtschaft zum "well-made play" der alten Formel und bemängelt den wenig überzeugenden Schluß; gelobt werden von ihm die gute Milieuschilderung und die geschickte Argumentation. An SE kritisiert er die fehlende Echtheit der Lebensschilderung; auch in H stellt er mit der Bedingung Magdas, ihre Vergangenheit nicht zu erfragen, ein künstliches jeu de théâtre fest. Im GW bezweifelt er die Wahrscheinlichkeit der gesamten Situation Elisabeths. Die S, die für Heller mit dem Opfer Rosis vor dem sie liebenden Max "the most revolting scene in any modern play" (58) enthält, sieht er als grausige Komödie ohne bleibenden Wert. Die Wells im Forum vom November 1898 schätzt er von den in M zusammengefaßten Einaktern "Fritzchen", dessen perfekte Technik und das mit der dem Tode entgegenblickenden Titelfigur verknüpfte Pathos sehr hoch ein. Den Erfolg in New York von L führt Heller vor allem auf die, von Beate abgesehen, konventionellen Figuren des Werkes zurück. Sudermanns Experimente mit dem neuromantischen Drama findet der Kritiker noch weniger akzeptabel als die der realistischen Machart; die DR lehnt er mit seinen undramatischen, typisierten Charakteren als neben So schwächstes Stück überhaupt ab, was einigermaßen erstaunt, wenn man sich an Hellers Bewunderung für Hauptmanns Versunkener Glocke und seine Forderung nach "idealistischen" Versdramen erinnert.

Als Hauptleiden in Sudermanns Dramen nennt er deklamatorische Züge und melodramatische Effekte wie den der grande scène. (110) In der Form von "fragments of his own inner experience" sollen diese Werke dennoch Aussagekraft besitzen. Trotz der Anerkennung des Kritikers für Sudermanns Opposition gegenüber dem Heller nicht geheueren "naturalistic despotism" (110), muß er einräumen:

As a novelist he has reached true greatness. In the drama he falls short of it, because his strong pedagogic bent warps his plot from their natural course, not letting fate arise wholly out of the character, and because, moreover, in his plays the horizon of the 'idea' and the circle of action are not always coextensive. (114/5)

In seinem um ein positives Ergebnis bemühten Résumé betont Heller etwas gewollt: "[His] art ... is fundamentally simple in its character. Its purpose is direct, its form clearly defined, incisive, at times lapidary." und führt dies individual-psychologisch auf "a well-poised, full-orted, full-reined personality" des Autors zurück. (107f.)

Huneker sieht in Iconoclasts (285-303) Sudermann wohlwollend, wenn auch nicht kritiklos, als Tendenzdichter, keinesfalls als Moralisten wie Heller, als brillanten Theatermann und -techniker und in zweiter Linie als Satiriker, der nicht immer überzeugt, vor allem was die Psychologie seiner Charaktere angeht. Huneker verdächtigt Sudermann im Gegensatz zu Hauptmann der Vergewaltigung von Atmosphäre und Charakteren durch eine im voraus gefaßte These. Die E erscheint ihm heute als banales Stück; dennoch lobt er die Charakterzeichnung und hebt die betonte, das Publikum oft verwirrende Neutralität des Autors bei moralischen Fragen hervor, womit er sich in Widerspruch zu Heller setzt. H steht für Huneker im Jahre 1905 noch immer unübertroffen im Werk des Dramatikers. In diesem Zusammenhang stellt sich der Kritiker in Gegensatz zu den meisten seiner Kollegen, wenn er schreibt: "There is no lesson in Magda; the ending is not a sermon. ...Magda is an individualist. She is selfish" - eine Interpretation, die an Alfred Kerrs Bemerkung erinnert, Magda sei eine große Poseuse," die an falscher Interessantheit Ansehnliches leistet."³⁶¹ An J bemängelt Huneker die Mischung von Symbolismus und Vererbungslehre, während seine überaus freundliche, aber wenig konkret belegte Aufnahme von L zu den Ausnahmefällen bei der Kritik nach 1902 zählt:

361 E. Wellner, 74.

To present such a trite theme with new harmonies is a triumph. The tragic quality of the piece in an atmosphere bordering on the aristocratic commonplace is not the least of its excellencies. ... As in the ghastly illumination of a lightning flash, souls hallucinated by love, terror, pity, despair, are seen struggling in the black gulf of night. And then all becomes abysmal darkness. There are the eternal verities, the inevitable compensations in this play.

Der negative Kommentar Heller zu So wird durch den Hunekers vermehrt; trotz eines Lobes für Sudermanns Virtuosität als Techniker bezeichnet er es als "a rather discursive, ill-natured comedy."

Die Reaktion des Munsey's auf Nance O'Neills H ist die stark emotionaler Entrüstung über die Thematik, die den moralischen Kriterien des Theaterkritikers völlig zuwiderläuft:

The heroine's return to the parental roof, her sneers at every sentiment that is part of the better life [!], her rank impudence to those concerned about her future welfare - all these things smack of false values. ("The Stage", Mun XXXII, Jan. 1905, 626)

Eine von beträchtlichem xenophobem Ressentiment nicht nur speziell gegen H, sondern gegen die seiner Meinung nach weit überschätzte, morose und für die technisch so fortgeschrittenen USA völlig irrelevante Kunst deutscher und skandinavischer Provenienz geprägte Attacke erscheint, ebenfalls im Januar 1905, im Critic, vermutlich von Charlotte Harwood (C. H.) verfaßt. Wie folgendes Zitat zeigt, besitzt sie nicht nur ein überaus optimistisches Bild von Amerika, sondern hängt völlig der überkommenen, auf den Star bezogenen Dramentradition an:

As a picture of a certain kind of German life [Magda] is perfect; but what have we, in up-to-date, electrified, telephoned, steam-heated, intensely modern New York, in common with the narrow lives of the narrow-minded, out-of-date inhabitants on an uninteresting little German town, ...? Can anything more dreary be imagined than the starless first act, where all these stupid people chatter about their trivial little affairs ...?

Ihre Empörung entzündet sich auch an der Figur des Vaters Schwartze, der bereits mehrfach Unverständnis und Mißfallen in der amerikanischen Kritik gefunden hatte; sie bezeichnet ihn sarkastisch als "the climax of Teutonic morality" and als "the worthy son of a country where a woman and a horse are yoked together", ohne sich etwa über die dramatische Intention des

Autors zu befragen. ("Why Magda?", Cr XLIV, Jan. 1905, 88f.)

Ebenfalls im Critic äußert sich der uns bereits bekannte E.S. Meyer; ihm kommen bei seiner an Heller erinnernden Abneigung gegen krassen Naturalismus einige Werke Sudermanns sehr gelegen. Vor allem die E und H, die er zum Realismus zählt, finden seine Zustimmung. Die Gestalt der Magda ist für ihn die größte und wichtigste Figur im modernen deutschen Drama. Dagegen verurteilt er das überzogene SE als "a very disagreeable and exaggerated picture of Berlin West End society." Seine Koppelung von ethischer Norm und Dramatik und seine scharfe Abgrenzung gegenüber "unangenehmer" Thematik enthüllen Meyers Prämissen: "Like all such studies in hysterical debility it is morbid and pathological, not invigorating and dramatic." Wie die Mehrzahl der Kritiker vor ihm billigt der DS ("trivial and tedious"), dem GW ("a rather sentimental picture"), L ("only of local and ephemeral significance"), J ("a rather theatrical exposition of the effects of heredity and environment") und So ("a socialistic study in Hauptmann's manner which might much better have been left to him") jeweils keinen hohen Rang zu. Neben den beiden eingangs genannten Werken hebt Meyer das allgemein geschätzte "Fritzchen" auf Grund seiner Thematik und vor allem die DR schon allein wegen ihrer Zugehörigkeit zum Genre des Märchendramas hervor. Er stellt dieses Drama, dessen Lektüre er jedem empfiehlt, wegen seiner für ihn existenten Universalität auch über die ihm provinziell erscheinende Versunkene Glocke. In seiner abschließenden Würdigung wünscht sich Meyer einen deutschen Dichter-Dramatiker und kennzeichnet nach der langen Liste der verworfenen Dramen Sudermann etwas überraschend als "far and away the most important figure in the modern German drama. His technique is unsurpassed and his insight into modern life remarkably keen." ("The Modern German Drama", Cr XLVII, July 1905, 61-70)

Warren W. Florer, dessen Artikel im Poet-Lore vor allem Sudermanns Roman Frau Sorge gewidmet ist, schickt der Behandlung dieses von ihm hochgeschätzten Werkes einige grundsätzliche kurze Bemerkungen zur Kritik der Kritik voran, die nicht unerwähnt bleiben sollen. Zunächst weist Florer auf die nur lückenhafte

Kenntnis der deutschen Literatur im allgemeinen in den USA hin und dann insbesondere auf das völlig verzerrte, auf das häufig aufgeführte Stück H fixierte Sudermannbild, was er vor allem auf die dogmatisch vorgetragenen Meinungen der Kritiker und die Leichtgläubigkeit der Leser zurückführt. Besonders greift Florer diejenigen Kritiker an, die sich auf ihr subjektives Bühnenerlebnis gestützt, ohne Kenntnis der Texte Urteile anmaßen. ("Recent German Criticism: Hermann Sudermann", P-L XVI, autumn 1905, 116-23)

Daß auch Mitte des Jahres 1906 noch reges Interesse an Sudermann beim amerikanischen Leserkreis vorausgesetzt werden konnte, erhellt aus einem von Frank Miller unternommenen Interview mit dem Autor, den er, Hauptmann ungeachtet, als "that greatest of living German dramatist" ehrt, und das im Bookman vom August erscheint. Miller berichtet vom Agnostizismus Sudermanns und spielt, offensichtlich selbst beunruhigt, diese Einstellung mit der Bemerkung herunter, der Autor werde sicherlich zum protestantischen Glauben seiner Väter zurückfinden. Trotz seiner hohen Wertschätzung glaubt Miller, wie Heller vor ihm, daß Sudermanns größtes Werk noch auf seine Verwirklichung warte.

5. 1907-1910: bescheidene Renaissance mit Rosen (1909)

Die Jahre 1908 und 1909 sind an kritischen Äußerungen zu Sudermann numerisch wenig ergiebig. Interessant ist die Verwendung der Sudermannndramen als zeitgeschichtliche Dokumente, wie sie sich bei Matthews (1903) und Thomas (1909) andeutet. In den Oktober 1909 fällt jedoch der erste Kommentar zu der in englischer Übersetzung erscheinenden Einaktersammlung R, die das unerwartet günstige Echo des Jahres 1910 auf dieses Buch ankündigt.

Der Rezensent der Nation vom August 1908 gibt seine rein an der Thematik orientierte ethisch-ästhetische Kriterien anläßlich seiner Reaktion auf die deutsche, von Karl Knortz eingeleitete Ausgabe der Sudermannndramen klar zu erkennen:

Adultery and seduction are the stereotyped themes of the majority of Sudermann's plays. Of course, the artist has the right to treat the hateful and improper in life, but only in the service of the beautiful; ... there is no doubt that Sudermann has frequently overstepped the limits of propriety. ("The Drama", N LXXXVII, Aug. 13, 1908, 145f.)

Um mehr Verständnis zeigt sich Matthews bemüht, wenn er den engen Zusammenhang von Werk und intendiertem Publikum gerade im Bereich des Dramas und den nicht näher ausgeführten "racial point of view" betont und sich davon eine Klärung gewisser, zunächst unverständlich erscheinender Aspekte erhofft. Er verweist als Beispiel auf die Figur von Magdas Vater, des alten Schwartze, dessen Wesen, Stellung und Einfluß, wie wir bereits mehrfach feststellen konnten, auf große, zum Teil erbitterte Ablehnung stieß. Da Matthews diesen Punkt nicht näher erläutert, ist nicht klar, ob er mit seinem "racial point of view" eine vulgärisierte Völkerpsychologie oder eine Art Landeskunde meint; wahrscheinlich darf man eine Mischung von beiden annehmen. ("The Playwright and the Playgoers", Atl CII, Sept. 1908, 421-26)³⁶²

An Matthews und auch an einen Aspekt des theoretischen Ansatzes bei Francke erinnert die Feststellung C. Thomas' aus dem Jahre 1909, Sudermanns Werke ergäben vor allem "a fairly just picture of German social conditions at the close of the nineteenth century." Sein hohes Lob für H (s. Nation vom 9.1.1896) fehlt hier. Im übrigen ist Thomas immer noch der Auffassung, Sudermann sei der bessere Techniker, Hauptmann der bessere Dichter. (History, 384)

Für eine Rehabilitierung Sudermanns tritt die Nation vom 14. Oktober 1909 anlässlich der von Grace Frank übersetzten und vom Rezensenten wegen zahlreicher nachweisbarer Fehler und der Verharmlosung der Sprache scharf gerügten R ein. Allerdings hätte der Rezensent zur Wiederherstellung des Renommées Sudermanns die Übertragung des GW ("admirable"), B ("powerful, if somewhat crass"), oder M vorgezogen. Die "combination of elegance and passion that marks the best prose dialogue of the modern

362 Diese Auffassung wiederholt Matthews verbatim in seinem Sammelband Study, 75.

German stage" werden an dem Autor besonders geschätzt. ("Drama", N LXXXIX, Oct. 14, 1909, 364)

Enthusiastisch äußert sich der Kritiker der North American Review zu R, wobei sein hohes Lob für die Übersetzung auf Unkenntnis der deutschen Sprache schließen läßt. Er sieht in Sudermann den Nachfolger Ibsens in der Meisterschaft der dramatischen Form. Obwohl er Sudermann wie D'Annunzio den Vorwurf einer Fixation auf Sex als lebensbestimmendes Element nicht erspart und den ersten in R enthaltenen Einakter, "Lichtbänder", mit "sordid and painful" und "Der letzte Besuch" mit "a grim but amazing tour de force" charakterisiert, nennt er den Band im ganzen wohl vor allem wegen einer vertrauten, überschaubaren Form einen Modellfall für komprimierte Gestaltung von "plot, character, crucial and revealing moment." Im März desselben Jahres wird Sudermann in der gleichen Rubrik der Buchbesprechungen als Deutschlands größter lebender Dramatiker apostrophiert. (NAR, CXCI, Febr. 1910, 277; ibid., March 1910, 430)

Mencken setzt in seinem Smart Set Sudermann in seiner Einstufung doch hinter Hauptmann, ist jedoch noch immer von H stark beeindruckt. Er nennt es sogar "the best play that came out of Germany since Ibsen opened his famous college of play-writing in the Café Luitpold."³⁶³ An Sudermanns Dramen lobt Mencken eine scharfe Beobachtungsgabe, die Fähigkeit zur Analyse und ein Gefühl für Farbe und Form, die ihm jedoch kraft einer unüberzeugenden und wenig originellen Lebensphilosophie gerade einen Schritt vor der Realisierung des Unvergleichlichen ihren Dienst versagen und den Autor unter die Garde der guten Zweitrangigen wie Pinero, Maeterlinck und D'Annunzio stellen. ("A Glance at the Spring Fiction", SS XXX, April 1910, 153-60)

363 In seinen 1919 zum ersten Mal erschienenen Prejudices. First Series, 105f., ist schon allein die Tatsache des großen Publikumerfolges von H in Amerika "the most eloquent of all proofs ... of his lack of force and originality as a dramatist." Nach Beendigung des Ersten Weltkrieges erscheint ihm das Stück fast so altmodisch wie The Princess Bonnie. Der in der E illustrierte Ehebegriff kann nach Mencken außerhalb Deutschlands keinerlei Verständnis erwarten.

A. Schade van Westrum stellt R, deren Modernität sie im Bereich der Themenwahl hervorhebt, in die Tradition der von der Psychoanalyse beeinflussten Werke wie Halbes Jugend und in die der Thematik einer "woman with a temperament." Zu "Lichtbänder" und "Margot" bemerkt van Westrum eine "wondrous technical dexterity" und eine für ihn erstaunliche Freiheit bei der Wahl der jeweiligen Thematik. ("Made in Germany", B XXXI, May 1910, 315f.)

6. 1911-1915: nochmals Morituri und eine eher nüchterne Bilanz
Im Jahre 1910 wurde der Wunsch der Nation vom 14. Oktober 1909 nach einer Übertragung von M vom Verlag Scribner's und dem Übersetzer Archibald Alexander erfüllt. Im folgenden Jahr liegen uns drei Reaktionen auf M vor, von denen zwei den Band glatt ablehnen. Zwei sehr reservierte Stimmen zu Sudermann sind mit A. von Ende und Lessing von 1912 zu vermerken, und 1913 bringt die Ablehnung Sudermanns bzw. eine rigurose, moralisierende Umdeutung von H, durch das erzkonservative Triumvirat Winter, Andrews und Sturgis. Goldmans Kommentar zu drei Dramen ist, wie stets, einseitig aber intelligent; in dasselbe Jahr fällt die erste, enttäuschte Reaktion auf Sudermanns neues, 1912 publiziertes Stück GR, die von Hunecker 1915 etwas gemildert wird. Chandlers Lob für den GR, Parsons Lob für L und die um Originalität bemühte, aber wenig überzeugende Bewertung der Dramen Sudermanns durch Lewisohn im Jahre 1915 bilden einen etwas versöhnlicheren Abschluß. Dickinsons Urteil von 1927 dürfte jedoch stellvertretend für die nach 1915 erfolgende Kritik zu Sudermann sein, wenn wir von Phelps absehen.³⁶⁴

364 In Dickinsons Handbuch wird Sudermann klassifiziert als "A man ... with little to say for himself, but with inexhaustible energy", als begabter, Dumas fiils und de Curel nahestehender Techniker, aber auch als Epigone Tolstojs und Zolas. Outline, 134. Phelps, der anlässlich des Erscheinens von Magda in ihrem ehemaligen Zuhause bei einer Londoner Aufführung von H zu Tränen gerührt war, begrüßt den anhaltenden Verkaufserfolg der Wharton-Übersetzung von L und ist im Jahre 1924 noch der Meinung, daß "no living writer has been more unjustly treated by the critics than Hermann Sudermann. The acclaim with which his earliest plays were greeted soon turned into detraction and abuse." Phelps, Autobiography, 117; As I Like It. Second Series, 8.

R. Burton, läßt im Gegensatz zu den früheren Kommentaren zu M, in denen zumindest "Fritzchen" mit Lob bedacht wurde, kaum ein gutes Haar an dem vom Verlag aufwendig gestalteten Band. Selbst "Teja", das er noch am höchsten einstuft, "is ... in no way remarkable" und "Das Ewig-Männliche" "is ... dangerously near nonsense." ("Variety in Current Drama", D XLIX, Dec. 1910, 522-4)

Menckens Meinung zu M ist wesentlich freundlicher, wenn auch nuanciert: "Altogether, the three were well worth translating", "if not masterpieces [they] are at least very interesting". Der Band im ganzen wird dennoch als Abfall gegenüber dem immer noch geschätzten H gesehen. Im Gegensatz zu Burtons ablehnender Äußerung zu "Das Ewig-Männliche" nähert Mencken das Stück als "a fantastic study of masculine strength and feminine guile" großzügig der Machart und Thematik von Strindbergs Produktion an. ("The Revival of the Printed Play", SS XXXIII, Febr. 1911, 163-8)

Grumanns Artikel im Poet-Lore vom Juli 1911 ist die einzige Gesamtdarstellung dieses Jahres. Es ist ein im wesentlichen negatives Fazit:

... very little genuine growth is to be recorded for the author. ... The undertone of his work is flippant and cynical-hence his works remain shallow. The initial conceptions are not carefully matured into well-rounded, well-balances works of real art.

Er kommt zu diesem Schluß vor allem nach Prüfung der Plausibilität in Handlung und Charakteren; daneben kritisiert der im Zusammenhang mit Sudermanns unechten Charakteren sich erstaunlich konservativ gerierende Grumann mehrfach die Absenz von "sound moral instincts." Er steht dem in Versen gefaßten und Friedrich Spielhagen zum 70. Geburtstag gewidmeten Märchenspiel DR wohlwollend gegenüber, hebt auch die Thematik um den Träumer Prinz Witte sowie die kunstvoll geknüpften Handlung lobend hervor, setzt das Stück jedoch auf Grund seiner Unausgewogenheit deutlich hinter Fuldas Talisman und Hauptmanns Versunkene Glocke. Fragwürdig ist Grumanns Wertschätzung der gewiß theaterwirksamen Gestalt des draufgängerischen Kraftmenschen Hans Lorbaß, der das Schwert über das Recht stellt. Zu M hat er so gut wie nichts zu sagen. Magda in H sieht der Kritiker unter Zuhilfenahme

dramatisch-psychologischer, wie ethischer Kriterien als eine abzulehnende Figur, die nur dank ihrer Eignung für Stars so erfolgreich auf der Bühne geworden sei.:

Sudermann shows clearly that this woman is vain, that she has the petty weaknesses of the stage heroine, and he suggests that she probably has lapsed morally a number of times. ... Having broken with the old conventions, she does not have sufficient self-respect to live upon her own responsibility. ("Hermann Sudermann", P-L XXII, July 1911, 195-211)

Lessing macht Sudermann in wesentlich schärferer Form als Grumann im Sommer des Vorjahres den massiven und undifferenzierten Vorwurf des billigen, auf den Erfolg bei der breiten Masse abzielenden Theatereffektes: "With Honor ... Sudermann started his downward course to mere stage-show which was to be for ever his chief characteristic." (Masters, 21)

Im zweiten 1912 zu registrierenden Beitrag wertet A. von Ende Sudermanns Werk in technischer und thematischer Hinsicht als Kompromiß zwischen neudeutscher Schule und den älteren Modellen der Franzosen: "Sudermann is a modernized and teutonized Dumas. But Hauptmann ist the greater poet", was sie anhand eines Vergleichs von der Versunkenen Glocke mit DR bestätigt sieht. ("Giants of the German Drama", TM XVI, July 1912, 5-8, XI)

In Winters weitgehend an der jeweiligen schauspielerischen Leistung der Stars orientiertem, 1913 publiziertem Sammelband Wallet (262f.) wird der in ihrem Stakkatostil durch Clara Morris und die Duse beeinflussten Mrs. Fiske in der Rolle Magdas Bühnenwirksamkeit zugestanden, aber die Figur mit ihrem "morbid, self-torturing, splenetic temperament" doch zumindest als unsympathisch empfunden.³⁶⁵ In Magdas Rede über die Entwicklung ihrer Persönlichkeit aus Sünde, Schande, Entsagung zur Erfüllung im Beruf, die Kernstelle für diese Rolle im ganzen Drama (Akt IV, 11), sieht Winter, nicht völlig zu Unrecht, nur Hohlheit und falsche Töne. In seinen zwei Jahre später publizierten Memories

365 Auch A. Binns und O. Kookon, 90, sind der Auffassung, Mrs. Fiske sei es nicht gelungen, die Gestalt der Magda bei ihrem Auftreten im Fifth Avenue Theatre dem Publikum liebenswert erscheinen zu lassen.

(356) ist er deutlicher und belegt H mit den disqualifizierenden Adjektiven "crotchety" und "mischievous."

Andrews, der bei Hauptmann nur mit Einschränkungen die Versunkene Glocke gelten ließ, beschränkt sich in seinem George Pierce Baker gewidmeten Drama (180-4) in seinem Lob auf H; die E enthält für ihn von der alles entscheidenden Frage der Thematik her "unpleasant material"; SE kennzeichnet er als "a morbid pathological study."

Granville F. Sturgis, der seinen Doktorgrad an der Columbia Universität erworben hatte, betont wie B.H. Clark³⁶⁶ ein Jahr später im Zusammenhang mit Sudermann vor allem den Rollen- und Theaterzuschnitt seiner Dramen. Als Gipfelpunkte in der Technik des modernen Dramas sieht der Kritiker H und Pineros The Second Mrs. Tanqueray. Wie sehr er noch an ethisch-ästhetischen Kriterien hängt, beweist allein schon die Tatsache, daß er "The Drama Moral" ein ganzes Kapitel widmet. Darin bezeichnet er H mit einiger Mühe ("[the play] only shows the blameless present") und unter dem Zwang, eine Moral feststellen zu müssen, als "one of the most intense sermons ever preached, and in it I find nothing but a wholesome moral lesson" - welche, verschweigt er weise. (The Influence of the Drama, New York 1913, 17f.)

Goldman wählt aus Sudermanns Dramen drei, E, H und J aus, die ihrer Thematik nach - die Technik interessiert sie eingestandenmaßen nicht - für die Dekuvrierung gesellschaftlicher Zusammenhänge, ihre Zwänge und ihre mögliche Überwindung interessant erscheinen. Immerhin hebt Goldman bei ihrer einseitigen Betrachtung Aspekte hervor, die bei vielen ihrer Kritikerkollegen, sei es wegen der Fixierung auf die Schauspieler, auf den jeweiligen Helden, auf eine konservativ-defensive Moral oder auf den Bereich der Technik, oft zu kurz kamen. So betont sie die in der E enthüllte Tatsache der subjektiv verschiedenen und je nach Status variierenden Moral, in H als deren Thematik "the awakening of woman" und "a type of free motherhood", die sie als das revolutionärste und universellste Element bei Sudermann überhaupt bezeichnet. Schließlich hebt

366 Vgl. V.H. Clark, Drama, 104, 110.

sie in J die Sklaverei des Sich-Verpflichtet-Fühlens als für die Selbstverwirklichung des Individuums abzulehnendes gesellschaftliches und psychologisches Phänomen hervor. (Significance, 69-76)

Der Bericht von Endes über Sudermanns bereits 1912 bei Cotta erschienenenes Gesellschaftsstück GR klingt resigniert. Sie beklagt die Variation eines alten Stoffes - eheliche Untreue bzw. das Problem der Ehre. ("Recent German Plays", N XCVIII, April 2, 1914, 370-2)

Huneker, der sich mit dem GR in seinen Apes (217-21) befaßt, sieht sein Urteil über Sudermann als Klingsor des deutschen Dramas, als "evoker of artificial figures, not the poet who creates living men and women" bestätigt. Wie bereits mehrfach festgestellt, bildet der Nachweis psychologisch und dramatisch wirk-samer Charaktere Hunekers eigentlichen kritischen Maßstab. Er rückt Sudermann auf Grund der anerkannten technischen Brillanz und von Elementen des Zynismus und der Satire in die Nähe des theaterwirksamen, aber seichten Pariser Boulevardtheaters und von Autoren wie Henri Bernstein. Huneker zeigt sich auch sensibel für spritzigen, knappen Dialog und erblickt darin eine der guten Seiten dieses thematisch und psychologisch sonst so unlogischen Werkes.

Chandler hat in seinen Aspects (114f., 328-31) wenig zu Sudermann zu sagen. Er schätzt vor allem das GW, dessen Thematik, Technik und "refreshing good sense."

Lewisohn bemüht sich sichtlich um ein abgewogenes Urteil zu Sudermanns Kunst. So erwähnt er in Drama (128-34) einerseits die Abhängigkeit der Dramen in ihrer Thematik und Technik von den älteren Modellen wie denen Dumas films', die mechanische Handhabung der Exposition, das Schielen nach Publikumswirksamkeit und als Resultat Einsatz grober dramatischer Mittel, andererseits aber auch Sudermanns Beobachtungsgabe und starke Charakterzeichnung. Als seine beste Leistung stellt Lewisohn als erster Kritiker die S mit ihrer Mischung von Leichtfertigkeit und Ernst in der Thematik und ihren "living characters" heraus. Ebenfalls neu für die amerikanische Kritik und zum Teil als Reaktion auf die deutlich negative deutsche Kritik zu verstehen

ist seine Wertschätzung von So, "this excellent play", ein Lob, das er lediglich mit dem Hinweis auf die politische Frage betreffende Thematik - es handelt sich um die jämmerlich zugrundegegangenen Ideale der 1848er Revolution - zu rechtfertigen vermag, was für amerikanische Leser als Anreiz nicht ganz ausreichen dürfte.

Eine späte Wertschätzung erfährt L vor allem auf Grund der Gestalt der Beate durch Mable Holmes Parsons. Sie sieht in deren Opfergang "the highest type of self-realisation", nennt das Stück "classically tragic" und betont die im Gegensatz zu Strindbergs Figuren doch dominierende lebensbejahende Haltung Beates und den Optimismus, den das Werk ausstrahle. ("Strindberg, Reality and the Dream Play", P-L XXVI, Nov. 1915, 763-73)

7. Sudermanns biblischer Stoff: Johannes³⁶⁷ zwischen einer "Quelle der Inspiration für unsere Kinder und Kindeskinde" und einem "durch und durch unmoralischen Stück"

Die Reaktion auf Sudermanns Anfang 1898 veröffentlichten und am 16. Januar desselben Jahres am Deutschen Theater in Berlin urauf-

367 Oscar Wilde, von dessen dramatischen Werken The Importance of Being Earnest und The Ideal Husband in der amerikanischen Kritik am häufigsten erwähnt werden und dessen persönliches Schicksal und Entgleisungen dabei kaum offen zur Sprache kommen, findet mit seiner Salome nicht das Echo wie Sudermann mit seinem Jo. Der Critic vom 12.5.1894 fragt sich, ob mit diesem Werk "the downward course of a certain current in English literature" sein Ende erreicht habe, und betont Wildes Epigonentum unter Verweis auf die Tradition des Stoffes in der Bibel und bei Flaubert, sowie auf die negativ beurteilte Technik bei Maeterlinck; allerdings wird keine deutlich erkennbare Empörung über etwaigen Mißbrauch religiöser Texte spürbar. "Oscar Wilde's 'Salome'", Cr XXIII, May 12, 1894, 331. Henderson zeigt sich in seinem Artikel im sonst so konservativen Overland Monthly vom Stoff und dessen Verwendung auf der Bühne stark beeindruckt, aber nicht schockiert. Wie sehr das Bühnenerlebnis der Salome noch 1907 eine Schockwirkung auslösen konnte, beweist der Hinweis Hendersons auf die Absetzung des von Richard Strauss vertonten und auch von dem Kritiker mit den Adjektiven "gruesome and perverted" belegten Textes an der Metropolitan Opera und zwar, wie P. Pollard berichtet, bereits am Tage nach der Premiere vom 22. Januar 1907. Pollard sieht in Wildes Stück mit seinem "search for the curious and the sensual" eine weit gelungenere Erfüllung der Salome-Thematik als in Sudermanns Jo, wo die Konzeption einer kindlich-unverantwortlichen Salome ans Lächerliche grenze: "Sudermann succeeded only in one thing: he proved

geführten Jo,³⁶⁸ die in ihrer Gesamtheit zusammenhängend dargestellt werden soll, ist trotz der biblischen Vorlage bis zu seiner Aufführung in New York durch E.H. Sothern und Julia Marlowe Ende Januar 1907 überwiegend freundlich, wobei mit Wells (1901) eine Zwischenzäsur zur kühleren Aufnahme festzuhalten ist. Erst dann sind die ersten wirklich entrüsteten Kommentare der Nation und Winters festzustellen, die sich, der Schwierigkeit des Fixpunktes des entsprechenden biblischen Textes als religiös und moralisch einwandfreier Basis wohl bewußt, nicht auf die Bibel, sondern auf die für sie allgemein geltenden, zeitgenössischen, ethisch-ästhetischen Maßstäbe berufen. Kennzeichnend ist ihre Fixation auf die Figur der Salome, während die freudige Einordnung in den Bereich des "idealistischen" Dramas bei Francke, Coar (1898) und Meyer mit einer Konzentration auf die Problematik des Johannes verbunden ist. Bei den weniger leicht zu schockierenden Kritikern wie Wells, Heller und Huneker wird die dramatisch zu passive Rolle des Propheten bemängelt.

Sudermanns Jo findet seinen ersten, enthusiastisch gestimmten Rezensenten in Francke und dessen Artikel in der Nation vom

367 (Fts.)Wilde right." "The Theatre of Oscar Wilde", OM L, July 1907, 9-18; Day, 359f. Henderson erhält sein Lob für Salome, "Wilde's one dramatic achievement of real genius", auch in seinen vier Jahre später erschienenen Interpreters, 79, aufrecht, beklagt jedoch deutlicher als zuvor die in dem Stück sichtbare Konzentration auf "abnormal and lascivious states of feeling", die er weniger der biblischen Vorlage als Wildes eigener Perversion zuschreibt. Ähnliches findet sich in seinen Dramatists, 291-3. Lewis P. Shanks (1878-1935), der als Romanist von 1906-12 an den Universitäten Wisconsin, Idaho und Tennessee lehrte und u.a. Baudelaires Fleurs du mal nachdichtete (WWW I, 1108), sieht in seiner Rezension A. Ransomes Oscar Wilde Salome in weiser Ausklammerung einer Erwähnung des biblischen Textes als Bestandteil und "most immediate vehicle of ...morbid symbolism" und ihren Autor als destruktives Element, das mit seinem fruchtlosen Ästhetizismus das Ansehen der Kunst herabgesetzt habe. Dabei wird nicht klar, ob er Wildes theoretische Schriften wie "The Decay of Living" und "The Critic as Artist" kennt oder sich auf Wildes Auftreten bzw. seine Werke allein stützt. D LIII, July 1, 1912, 13-5.

368 K. Busse, o.S.

10. Februar 1898. Die biblische Vorlage des Werkes stört ihn keineswegs, denn er sieht das Werk als "a religious drama of deep feeling", dessen Schöpfer er sich in "profound gratitude" verbunden weiß, und das er mit Hauptmanns Versunkener Glocke in thematischer und psychologischer Hinsicht in Verbindung bringt. Sudermann hat sich mit Jo als "a leader in the upward idealistic movement" erwiesen. Die Thematik des inneren Kampfes des Johannes, basierend auf einer alttestamentarischen Auffassung von Gerechtigkeit und im Aufbruch zur neuen Doktrin der christlichen Nächstenliebe, und nicht die Thematik um Salome, wird von Francke in den Mittelpunkt des Interesses gestellt. Die Gestalt der Stieftochter des Herodes findet der Kritiker weit weniger eindrucksvoll als die des Titelhelden, zumal sie Züge einer "calculating Berlin coquette" besitzt. Die eines Schiller würdige Figur des Johannes wird nach Francke jedoch sein "a source of inspiration and delight to our children and our children's children." Die vorsichtig formulierten Einwände eines etwaigen Zuviel an Realismus oder Theatralik fallen gegenüber den in seine "idealistischen" Kategorien passenden und daher gelobten Eigenschaften kaum ins Gewicht. ("Sudermann's 'John the Baptist'", N LXVI, Febr. 10, 1898, 105, und wieder in History, 575)

Daß es Widerstände gegen eine mögliche Aufführung in New York schon vor der Jahrhundertwende gegeben hat, erhellt aus J. Gilders Protest gegen die offizielle Moral, die zuläßt, daß man auf New Yorker Bühnen "the very Devil himself" sehen könne, andererseits die Grenze des Zulässigen bei den Heiligen als Bühnenfiguren ziehe und somit Sudermanns Jo im Jahre 1898 nicht aufgeführt werden könne. (Cr XXIX, Febr. 5, 1898, 94)

In seinem Sudermann-Artikel im Forum vom November 1898 sucht B.W. Wells unter Zuhilfenahme technischer wie thematischer und psychologischer kritischer Ansätze ein leidenschaftslos ermitteltes Urteil zwischen enthusiastischer Zustimmung und kategorischer Ablehnung, das er im wesentlichen in seiner Literature (1901) wiederholt. Das Stück leidet nach Wells unter seinem Anspruch der historischen Genauigkeit in Sprache und Lokalkolorit, unter seiner schon von Francke angedeuteten Theatralik und vor allem unter der passiven, wenig äußere Handlung fördernden Titel-

gestalt, ein Punkt, den auch C. von Klenze in seiner Rezension vor Franckes Glimpses in den Modern Language Notes moniert. Wells lobt dagegen die Theaterwirksamkeit vieler Szenen, wie die des Festes gegen Ende des Werkes, die Ausweitung der früheren Thematik vom Konflikt Individuum - Gesellschaft zum allgemeineren Ethischen hin, die dem Stück erhöhte Überlebenschancen als Klassiker gebe. Dennoch fehlt Jo zum echten Klassiker die notwendige strukturelle dramatische Einheit. ("Hermann Sudermann", F XXVI, Nov. 1898, 374-84; C. v. Klenze, MLN XIV, Dec. 1899, 502-5)

Zur kritischen Richtung, die Jo unter "idealistischen" Kriterien und Ausschluß eines Vorwurfs der religiösen Tabuverletzung einer freundlichen Betrachtung unterzog, trägt Coar bei, der das Werk in die seit M erkennbare und zu den DR hinführende "idealistische" Tendenz stellt. ("Contemporary German Literature VI. Hermann Sudermann's The Three Heron's Feathers", B X, Dec. 1899, 319-24)

Er stellt eine aus der völlig vage, ohne überindividuelle gesellschaftliche Relevanz gebliebenen Konzeption der neuen Christenliebe resultierende "artistic insincerity" fest, die den inneren Kampf des Johannes erscheinen lasse "as morbidly aimless as the wail of a child for the moon" und dem Stück statt der intendierten optimistischen eine pessimistische Note gebe.

Nicht ganz schlüssig wird sich Heller, der, wie wir sahen, vor allem Sudermanns "Fritzchen" schätzte, in seiner Beurteilung des Jo. Er wiederholt die von Wells, von Klenze und Coar bereits geäußerte Kritik an der dramaturgisch zu passiven Gestalt des Titelhelden, lobt jedoch den "delicate psychological instinct" des Autors. Andererseits vermißt er echte, Aristoteles gerecht werdende Tragödienstimmung mit den sie begleitenden Reaktionen von Mitleid und Furcht und fragt sich nach dem Sinn dieses Dramas im 20. Jahrhundert. Schließlich dient es ihm dazu, Sudermanns religiöse Toleranz daraus zu folgern. (Studies, 68-77)

Auch Huneker läßt Jo als Drama nicht gelten, da "the vacillating hero wearies us to distraction" und Sudermanns technische Mittel hier versagten. (Iconoclasts, 296)

E.S. Meyers Artikel im Critic schlägt eine Bresche in die für das Jahr 1905 mit Heller und Huneker eher negative Bilanz. Er ordnet wie Francke Jo in das ihm genehme "idealistische" Drama ein, wozu der von ihm gelobte exakt reproduzierte historische Rahmen beiträgt. Wie sehr Meyer an eine unverbindliche, moralische Aufrüstung der Thematik des Stückes für seine Generation denkt, erhellt - an Franckes Generationen überdauerndes Entzücken der Leser von Jo erinnernd - aus folgender Bemerkung:

In this drama Sudermann has incorporated ... the ideal of Christianity, so much needed in ancient Jerusalem and even more in modern Berlin; the ideal longing of our age the whole world over, - universal sympathy, love. ("The Modern German Drama", Cr XLVII, July 1905, 61-70)

Auf die bereits erwähnte Aufführung von Jo in einer Fassung von Mary Harned, die Ende Januar 1907 im Repertoire von Sothern und Marlowe auf die Bühne kam, liegt nur eine unmittelbare, heftig ablehnende Reaktion vor, die der Nation, die die eng moralisch-religiös motivierten Argumente vorbringt, die man hätte seit 1898 erwarten können. Neben Zweifel an der theatergerechten, psychologischen Plausibilität der Titelfigur und der Kritik an der "pseudo-historical side" des Werkes, werden Jo und seinem Autor vor allem der Vorwurf niederer Sensationslust gemacht, denn: "With Salome out, the play would be a dull affair. She is the chief excuse for the representation, and a very bad one." Fast ein Jahr später betont dieselbe Zeitschrift die "inherent nastiness of the Salome legend" und die "misrepresentation of an heroic Biblical figure" in der Gestalt des Johannes. ("Sudermann's Johannes", N LXXXIV, Jan. 24, 1907, 88; "Notes", N LXXXVII, Dec. 24, 1908, 636)

Winters Reaktion auf Aufführung und Werk ist noch schärfer, geht aber in dieselbe Richtung: "It was not for John, however, that the play was made, but for Salome. Mr. Sudermann's mind runs toward abnormal and odious themes." Dabei geht seine Empörung noch weniger als die der Nation, bei der sich ein schüchterner Vorwurf findet, keineswegs auf eine Erkenntnis mangelnder Treue

zum Originaltext zurück, - den klammert er sorgfältig aus - sondern ist rein auf die Gegenwart und Winters verletzte ethisch-ästhetische Kategorien bezogen, mit denen er hinter die fromme Fassade zu schauen glaubt. Die Figur des Johannes, für ihn ein "crack-brained rantipole", stößt den reinlichen Kritiker sowohl durch ihre "pitiable or ludicrous dementia" als durch ihr ungewaschenes Äußeres ab; dennoch zielt der Kern seiner Attacke auf die versteckte, aber für ihn nur allzu deutliche Konzentration des ganzen "radically immoral play, notwithstanding its elaborate sanctimonious trappings of pious pretence" auf die Gestalt der Salome ab, deren im Jo Sudermanns nur angedeutete Annäherung an den abgeschlagenen Kopf des Propheten Winter "barbarous and loathsome" findet. Er schilt die ihm wohlvertrauten Schauspieler Sothern und Marlowe, die mit ihrer großen Bühnenerfahrung hätten wissen müssen, daß der ganze Jo auf einen obszönen Tanz hinauslaufe, selbst wenn Miss Marlowe der Salome durchaus sympathische Züge abgewonnen habe.³⁶⁹ (Wallet, II, 105-18)

Grumann geht in seinem bereits von uns erwähnten Artikel im Poet-Lore vom Juli 1911 wohlwollend an das Werk heran. Er stellt sachlich die Intensivierung gewisser, leider nicht näher ausgeführter Aspekte der biblischen Vorlage in Jo fest und lobt die Zeichnung der Salome. Trotz der Existenz der fünf Jahre vorher publizierten Salome Oscar Wildes bezeichnet Grumann Jo "in no sense a mere imitation." ("Hermann Sudermann", P-L XXII, July 1911, 195-211)

Chandler schließlich kritisiert 1915 an dem Stück, von dessen "spiritual insight" er beeindruckt ist, die Konzeption der jungfräulichen Salome und ihre allzu plötzlich hereinbrechende Sinnlichkeit. Die Verletzung religiöser oder moralischer Tabus wird jedoch nicht thematisiert. Er sieht durchaus in Johannes die Zentralfigur. (Aspects, 133)

369 Noch in seinen zwei Jahre vor seinem Tod erschienenen Memoires, 461, hatte er seine Enttäuschung über diesen Fehltritt der Marlowe nicht überwunden.

3. Max Halbe: trotz Jugend ein Unbekannter

Die Rezeption Max Halbes (1865-1944) ist noch schwächer als die Sudermanns und Hauptmanns; sie ist eine kaum gepflegte Domäne der amerikanischen Germanisten bzw. einiger weniger die deutsche Sprache beherrschenden Kritiker für unseren Zeitraum geblieben. Keines seiner Werke gelangte in einer Übersetzung in Druck; selbst das Liebesdrama J, das in München mit über 300 Aufführungen einen Rekord in der Münchner Theatergeschichte darstellte,³⁷⁰ wurde in New York nur für sieben Vorstellungen unter Julius Hopp im Juni 1911 gegeben. Hätten, wie im Falle Sudermanns, berühmte Stars sich in großen Rollen in seinen Stücken wiedergefunden, sähe die magere Bilanz sicher anders aus. Halbe bleibt innerhalb dieses dürftigen Echos jedoch vor allem der Dichter von J. Charakteristisch ist die Absenz Halbes in Kompendien wie denen C. Andrews, B.H. Clarks und T.H. Dickinsons, sowie in F.W. Chandlers Aspects.

Bis zum Artikel Schützes vom Oktober 1903, in dem dieser sich zum Anwalt des naturalistischen Dramas macht, liegt nur eine ebenfalls kurze, eindeutig freundliche Erwähnung Halbes durch Boyesen vor. Dieser erkennt schon im Juli 1895 J und seine Mischung von Naivität und Einfachheit mit kompromißlosem Realismus in der Darstellung der menschlichen Natur als herausragende Leistung. ("The Drama of Revolt", B I, July 1895, 384-8)

Francke ordnet Halbe, der sich durch eine erkennbare stärkere persönliche Anteilnahme an seinen Charakteren und durch durchaus romantisierende Stimmungsmalerei deutlich von seinen naturalistischen Anfängen mit FL absetzte,³⁷¹ recht undifferenziert der jungen deutschen Dramatikergeneration naturalistischer Provenienz zu. Dennoch gesteht er J eine Faszination zu, die jedoch deprimierend sei; an ME überzeugt ihn vor allem der Schluß mit dem unmotiviert erscheinenden, angedeuteten Freitod von Paul und Antoinette von Laskowski wenig. Francke sucht und fin-

370 Vgl. M. Halbe, 241.

371 Vgl. H. Weder, Die Stimmungskunst in Max Halbes Gegenwartsdramen (unter besonderer Berücksichtigung Ibsens), Diss. Halle 1932, 98.

det statt dessen in Hauptmanns Versunkener Glocke und Sudermanns Johannes seinen "neuen Idealismus". ("Contemporary German Literature I. Max Halbe's Mother Earth, B VII, April 1898, 136-8)

In seiner 1901 erschienenen, gewichtigen History (566f.) kehrt ein Teil der an Halbe im Bookman geäußerten Kritik verbatim wieder. Sie wird hier noch verschärft durch ein deutliches abwertendes Absetzen gegenüber Hauptmann und Sudermann. Während Francke Halbe eine gute Beobachtungsgabe zubilligt, wirft er ihm, von seinen Werken deduzierend, fehlende Charakterstärke und Entschlußkraft vor, die ihn nie über Ansätze zu einem festen Standpunkt gelangen lassen. Selbst Halbes Angriffe im sozialistischen E, der in seiner Problemstellung gern mit Hauptmanns Webern verglichen wird,³⁷² und die in J auch von Francke eingestandenen Übel sieht der Kritiker in einer persönlichen Attacke auf den Autor lediglich als Zeichen von "disguised self-indulgence and self-gratification." E.E. Meyer, Bewunderer Franckes und des neuromantischen Versdramas, schließt sich in der dafür bestens geeigneten Nation der Kritik Franckes an, empfiehlt Fulda und überraschenderweise auch Schnitzler als echte zeitgenössische Künstler. ("German Dramatic Art", N LXXIV, March 13, 1902, 207)

Meyers Kollege von der University of Chicago, Martin Schütze, führt Halbe in seiner Reihe naturalistischer deutscher Dramatiker auf und erwähnt lobend vor allem einen Hauptmann übertreffenden "exquisite lyrical charm and glow" in J und ME. ("The Service of Naturalism to Life and Literature", SR XI, Oct. 1903, 426-43)

Nach 1903 tritt in den wenigen noch zu vermeldenden Kommentaren die Anerkennung von J als bleibender Leistung hervor, zu der sich noch ab 1913 eine Würdigung des S abzeichnet.

Die uns bereits bekannte zweisprachige Kritikerin von Ende bezeichnet im Frühjahr 1907 Halbe wie Georg Hirschfeld als Ent-

372 Vgl. R. Hamann und J. Hermand, Naturalismus, Berlin 1959,
272. U. Münchow, Deutscher Naturalismus, Berlin 1968, 116f.

täuschungen nach großen Hoffnungen, die seine frühen Dramen geweckt hatten. Seine mißlungene Satire IS und das trotz seiner routinierten Technik künstlich und kalt wirkende WG bestätigen für sie diese Ansicht. Etwas freundlicher ist ihre fast nur aus einer kursorischen Inhaltsangabe bestehende Kritik des historischen, an napoleonische Zeiten erinnernden Drama F, das 1913 bei Albert Langen erschienen war. Dagegen gesteht von Ende J, ME und FL "youthful strength and audacity" zu. ("Recent German Poetry and Drama", P-L XVIII, winter 1907, 481-6; "Giants of the German Drama", TM XVI, July 1912, 5-8, XI; "Recent German Plays", N XCVIII, April 2, 1914, 370-2)

Huneker stellt Halbes J, das sein Autor ganz im Zeichen der Lebensbejahung sah,³⁷³ in engen Zusammenhang mit Ibsens pessimistischem Einfluß, was an Francke denken läßt. Er hatte das Stück in einer deutschsprachigen Aufführung gesehen und gibt seine starke Reaktion mit "horrified" an. ("After Ibsen?", F XXXIX, Oct. 1907, 248-54)

Sowohl Pollard als auch Lessing beschränken nach 1910 den Ruhm Halbes auf seine Kindertragödie J. Dabei charakterisiert Lessing das Stück als theaterwirksam ohne Theatralik und betont die herbe Süße der Atmosphäre: "It is inexpressibly sweet in spite of its sad conclusion." (Masks, 228; Masters, 22)

Wie von Ende ist Harris von der Western Reserve University, den wir als einer der wenigen kaum voreingenommenen und intelligenten Hauptmannkritiker kennenlernten, von den späten Werken des Dramatikers enttäuscht. Im Gegensatz zu seinen Kollegen sieht er jedoch im S das bühnengerechte Werk Halbes. Harris lobt Halbes Technik, Grundideen und Ausdruckskraft, erkennt jedoch in der mangelnden psychologischen Motivation und unüberzeugenden Lösungen Halbes Schwäche. Er klagt ihn, seine Stellung zwischen den Fronten erkennend, der Unausgeglichenheit in seiner Natur und in der Zielsetzung seiner Kunst an: "Halbe seems rather essentially an idealist born in a naturalistic age and uable to live in Germany with his age." ("Max Halbe", MLN XXVIII, June 1913, 169f.)

373 Vgl. M. Halbe, 60.

Zwei Jahre nach Harris bezeichnet Lewisohn in Drama (136-9) Vaterlandsliebe und wehmütige Erinnerung an die Jugend als die wesentlichen Beweggründe für Halbes Stücke, die er mit "almost, if not quite great" bewertet. Als Halbes bestes Werk stellt Lewisohn J heraus, das er zugleich als "one of the memorable achievements of the modern drama" deklariert, ohne jedoch seinem Enthusiasmus analytisch zu Leibe zu rücken. Ebenfalls hervorgehoben wird die gewaltige Aussagekraft im S. Halbes Schwäche besteht nach Lewisohn im jeweils angestrebten hochdramatischen Ende, das der Dramatiker dann nicht plausibel und konsequent erscheinen lassen kann - eine gute Beobachtung, die an Harris anknüpft. Dagegen hält er Halbe und auch Hirschfeld für äußerst fähig, eine Stimmung oder eine Emotion dramatisch wirksam darzustellen.

4. Frank Wedekind: Dichter von Frühlings Erwachen, kaum verstandener Neuerer und Mephisto

Mit Halbes Rezeption in Amerika hat der Außenseiter Wedekind (1864-1918) nur die geringe Aufführungszahl seiner Stücke gemein. Nach Clark wurden bis 1915 von 17 Dramen nur FE im Laufe des Jahres 1912 für zwei Aufführungen, und noch dazu in deutscher Sprache, gegeben. Sievers erwähnt, daß FE in englischer Sprache erst 1917 in New York gegeben werden durfte, und zwar als geschlossene Vorstellung für Mitglieder und Förderer des Medical Review of Reviews, und daß selbst dann von behördlicher Seite Anstrengungen gemacht wurden, ein Zustandekommen der Aufführung zu verhindern.³⁷⁴ Bentleys im Jahre 1946 erfolgte Begründung seiner Feststellung, daß Wedekind in England und den USA unbekannt sei, mit "there is so much sex in his plays or because his world is a Continental, ... perhaps even a peculiar German world",³⁷⁵ trifft nur einen Teil der Gründe, zumal es Wedekind mit Übersetzungen in Amerika besser erging als Halbe. Bentley vergißt einmal die in der amerikanischen Kritik bis 1915 so häufig feststellbare Tendenz, den Autor mit seinen

374 Vgl. W.D. Sievers, 26.

375 E. Bentley, Playwright, 318.

Schöpfungen zu identifizieren und zu beurteilen. Im Falle Wedekinds war die Folge davon das Odeur eines mephistophelischen Zynikers, - was zum Teil auf der kaum faßbaren, beunruhigenden Moral der Dramen beruhte - ein Topos, gegen den Huneker noch 1915 ohne viel Erfolg in fast rührender Weise anzugehen versuchte. Zum anderen läßt Bentley völlig außer Acht die neuartige Technik in Sprache, Motivation und Struktur bei Wedekind, die den "Grundzug der Entlarvungstechnik, die Fixierung von Moral und Lebenswirklichkeit"³⁷⁶ und die Gestaltung des Zerfalls des zwischenmenschlichen Kontaktes verwirklichen helfen sollte.

Die amerikanische Kritik zu Wedekind setzt, von von Endes Poet-Lore-Artikel vom Frühjahr 1907 abgesehen, mit dem Jahr der Übersetzung von FE durch F.J. Ziegler, also 1909, ein. Dieses Stück sollte von Anfang an das am ehesten akzeptierte Drama Wedekinds sein. Häufig, und nach dem bisherigen Echo nicht ganz unerwartet, ist eine Verwirrung in der auf eine klare Aussage eingestellten Kritik über Wedekinds Absichten festzustellen. Erstaunlich häufig wird dabei der eher verwirrende Test der mutmaßlichen Echtheit von Wedekinds vermuteten reformerischen Anliegen gestellt und werden seine Werke als Tendenzdramen gesehen. Noch Moderwell nimmt 1914 die Maske des Clowns Wedekind für bare Münze, ohne, wie Karl Kraus es mit dem Publikum vor der Aufführung der BP am 29.5.1905 tat, den "grotesken Vorwand" mit dem "Schamgefühl des Idealisten" in Verbindung zu bringen.³⁷⁷ Hilflosigkeit zeigt sich vor allem - und hier ist, wie überhaupt in der Wedekindkritik, ab 1909 kaum eine Entwicklung festzuhalten - gegenüber grotesken und phantastischen, oder krass erotischen Elementen, dem Narrenhaften, der ganz bewußt gestalteten, ideologiekritischen, und zum Teil parodistischen, Wedekindschen Kunstsprache, der oft undefinierbaren Moral³⁷⁸ in Wedekinds Werken. Dagegen wird die "verfremdende Distanz zu Handlung und

376 P.U. Hohendahl, 158.

377 K.Kraus, "Die Büchse der Pandora", in: Literatur und Lüge, München 1958, 9-21.

378 Vgl. W. Emrich, "Wedekind. Die Lulu-Tragödie", in: B.v. Wiese, Hg., 209-30.

Figurenwelt, die typisch Wedekindsche Kälte",³⁷⁹ die mit zu dem Neuen seiner Dramen gehört, früh erkannt, wenn auch in ihrer Relevanz nicht ganz erfaßt. Wedekinds Gegenposition zum Naturalismus, zu dessen Milieudrama und speziell zu Hauptmann, wird von der Kritik nicht thematisiert.

In seinem Überblick über die dramatische Produktion in Deutschland und Österreich zeugt A. von Endes Kommentar zu Wedekind von Unverständnis und Ablehnung. Sie stellt ihn als Erotomanen innerhalb der Gruppe der jungen deutschen Autoren dar. Seinen Humor nennt sie nicht zu Unrecht "more grotesque than genial" und charakterisiert seine dramatische Verfahrensweise folgendermaßen: "He ... has a trick of treating serious problems with a supreme disregard for consistency of character, logical sequence of action and natural sentiment." Die Kritikerin wirft Wedekind gewollte Originalität vor, die auf Kosten der Vernunft und des guten Geschmacks gehe. Die Reformanliegen Wedekinds sind für sie unüberzeugend, zumal sie über ein Konstatieren von Leben und Charakteren als Karikatur in seinen Dramen, von denen sie keines analysiert, nicht hinauskommt. ("Recent German Poetry and Drama", P-L XVIII, spring 1907, 123-32)

Auch Pollards Bemerkungen im Day (386) zeigen seine Unbeholfenheit mit dem neuen Dramatiker, die in seinen zwei Jahre später publizierten Masks einem wesentlich freieren und kompetenteren Umgang Platz machen sollten. Obwohl ihm sicher an der Förderung Wedekinds liegt, weist seine kurze, impressionistische Inhaltsangabe der BP, die in Deutschland bis 1918 nur in Privatvorstellungen gegeben werden durfte,³⁸⁰ doch Restbestände ethisch-ästhetischer, rein an der Thematik orientierter Kritik auf. Er nennt das Stück, ohne es mit den anderen zwei Luludramen in Beziehung zu setzen, einen "hideous descent" in die Unterwelt, "painted in ghastly syllables", empfiehlt es jedoch der Aufmerksamkeit seiner Leser.

Die erste uns zugängliche detaillierte Besprechung Wedekinds, die zugleich eine wichtige Zäsur innerhalb der fördernden Wedekindkritik darstellt, findet sich im mit "A Poem for Prudes"

379 M. Kesting, Entdeckung und Destruktion, München 1970, 201.

380 Vgl. K. Völker, Frank Wedekind, Velber 1965, 66.

betitelten Vorwort Zieglers zum von ihm übersetzten und 1909 bei den Brown Brothers, Philadelphia, herausgebrachten FE, das bis 1912 drei Auflagen erlebte. Er gibt darin Inhaltsangaben nicht nur zu dem eben genannten Werk, sondern auch zu M, MK und kurze Verweise auf JW, SL, E, BP, L und O. Ziegler versucht darüber hinaus den Autor, der seiner Ansicht nach eben erst in den USA bekannt wird, mit seiner "European frankness" und seiner ungewöhnlichen Thematik dem amerikanischen Publikum verständlicher und akzeptabler zu machen. Er stellt als entscheidendes - ebenso für seine Leser akzeptables wie unzureichendes - Kriterium das des Realismus heraus und weist auf die auch für Amerika gültigen, ja allgemeinmenschlichen Verhältnisse und Probleme hin, wie sie bei Wedekind Gestalt finden. So betont er zum 1891 vor 18 Jahren bei Jean Groß in Zürich erschienenen FE,³⁸¹ daß es sich nicht um bössartige Ausnahmefälle von Kindern, sondern um "little ones such as we meet every day" und bei der vorgetragenen und von ihm voll unterstützten These um keine schockierende Neuheit, sondern um eine wichtige "evident lesson ... now preached by numerous ethical teachers" und um Zustände handelt, die sich kaum von denen in Amerika unterscheiden. Als Stück Literatur sieht Ziegler das Werk "as one of the few realistic studies of adolescence" und lobt die gewollte kunstvolle Einheit, den finsternen Humor, die starke, den Intellekt ansprechende Ausstrahlungskraft dieses seiner Meinung nach so unromantischen Dramas. Schwieriger wird es für Ziegler mit den Elementen, die sich nicht unter die Rubrik eines großzügig ausgelegten Realismusbegriffs einordnen lassen. Er streckt die Waffen, wenn er erklärt: "An attempt to explain symbolism is usually a dangerous matter. If a failure, it makes one who essays the task ridiculous. If successful, it cheapens the value of the symbolism", wagt jedoch einen einzigen Vorstoß in dieses ihm nicht geheuere Gebiet mit seinem Interpretationsvorschlag zum "Vermummten Herrn" als "Life in its reality, not Life as seen through the fogged glasses of Melchior's pedagogues." Trotz seines enthusiastischen Lobs für die sich intensiv steigernde, chronikhafte M, deren bittere, satirische Züge auch gegen einen engen Naturalismus er nicht durchschaut, bezeichnet er FE als das am

381 Ibid., 9.

originellsten (weil weitgehend verständlich) gestaltete Stück Wedekinds. Zu seinen Charakteren bemerkt Ziegler die ironische Distanz des Autors auch in tragischen Situationen, erwähnt die zugleich faszinierende und abstoßende Meisterschaft in der raschen Skizzierung und Charakterisierung vor allem neurotischer Figuren, auf deren nachprüfbare Existenz im täglichen Leben der Kritiker, wieder um Allgemeingültigkeit und (platten) Realismus des Wedekindschen Werkes bemüht, verweist. Ziegler dehnt sein hohes Lob für die Sicherheit der Charakterzeichnung auch auf Nebenfiguren, wie die der Melle Griefinger im MK aus. Seine Kritik an Wedekind ist zurückhaltend und nur an zwei allerdings charakteristischen Passagen festzustellen. Die Schlußszene auf dem Friedhof in FE, zu Recht "gruesome" genannt, wird vorsichtig kritisiert und beschrieben als "a scene with such peculiar symbolism could spring only from a Teutonic imagination - leaves much mended." In ähnliche Richtung geht eine sofort relativierte Bemerkung allgemeiner Natur, die sich sowohl auf die Themenwahl als auf die starken und verwirrenden Ausdrucks- und Stilformen in Wedekinds Dramen beziehen: "One may feel at times that Wedekind's art would gain by the exercise of more restraint, but there is no denying it is a great relief from 'lyric lemonade'." (The Awakening of Spring. A Tragedy of Childhood by Frank Wedekind. Translated from the German by F.J. Ziegler, Philadelphia 1909, V-XVII)

Das Jahr 1910 ist gekennzeichnet durch zwei empörte Reaktionen der Nation, eine ebenfalls konservative Stimme in Birnbaum und eine fördernde Stellungnahme zu FE durch Mencken.

Martin Birnbaum, der im selben Artikel der Januarnummer des Bookman auch auf Schnitzler und Hofmannsthal eingeht, bezeichnet Wedekind, offensichtlich anderen kritischen Meinungen folgend, einerseits als "the greatest and most powerful artist of the day, the only one with a new message and a new way of saying it", andererseits - und dies kommt seiner eigenen Einstellung sehr viel näher - leiht er ihm dämonische Züge: "His is a sinister power coupled with a fund of Mephistophelian humour." Er erwähnt den 1899 im Berliner Neuen Theater uraufgeführten³⁸² K als das einzige Werk, das nur annähernd seinen Kriterien der "normalcy"

382 Vgl. K. Völker, 11.

gerecht wird, und die Tatsache, daß der Dramatiker auch vor der schauderhaftesten Thematik nicht Halt mache. FE nennt er Wedekinds mutmaßliches Meisterwerk, das wohl exquisite poetische Passagen, aber keine "sound moral" enthalte und einen Beweis für das Vergnügen des Autors darstelle, konventionellen Vorstellungen von Schicklichkeit nicht gerecht zu werden. Der Kritiker verharret bei dem Eindruck des schockierenden "sensationalism" der Dramen Wedekinds, ohne zu einer eigenen Analyse zu kommen und trägt somit nach von Ende zum Bild des dämonischen Skandalautors Wedekind in Amerika bei. ("Some Contemporary German Tendencies", B XXX, Jan. 1910, 501-10)

Der Kommentar der Nation zu Zieglers Übertragung von FE läßt in seiner Ablehnung des als reines Tendenzstück verstandenen Werkes nichts zu wünschen übrig, zumal die Thematik des Stückes an ein Problem rührt, das für den Rezensenten tabu und es zudem eine Frage ist, "which has puzzled some of the wisest minds of the ages." Unter dem das Urteil determinierenden moralischen Vorbehalt muß die harte Sprache gesehen werden:

The piece is a particularly gross specimen of the degenerate drama, impracticable in form and matter for the stage use, grotesque in its shallow and vulgar treatment of an exceedingly difficult psychological and sociological subject, and wholly insignificant save as proof of a diseased imagination.

Ende des Jahres beurteilt dieselbe Zeitschrift den Einakter SW günstig und zu Lasten der Prosastücke; dagegen gibt ihr FE Gelegenheit, ihr verletztes ästhetisches Empfinden zu äußern und Wedekind unter Berufung auf Georg Brandes als brutalen, mephistophelischen Zyniker darzustellen. ("Drama", N XC, Jan. 20, 1910, 70; "Drama", N XCI, Dec. 29, 1910, 640f.)

Menckens Reaktion auf Zieglers Übersetzung bildet einen gewissen Fortschritt in der Kritik nach Ziegler, da er über den Aspekt des Realismus hinaus die psychologische Komponente in FE und die damit verbundene melancholisch-lyrische Sprache erwähnt:

Wedekind is no mere literary anatomist, examining children under his gloom. ... On the contrary, he seems to enter more than once into the very souls of his characters, so that we see the tragedy of the drama through their childish eyes. An impressive and poignant play, unhappily impossible of performance before chemically pure Americans.

Im folgenden Jahr bezeichnet Mencken in seiner Rezension von Pollards Masks, auf die wir gleich kommen, FE als "that most daring of latter day German plays." ("The Literary Heavyweight Champion", SS XXX, March 1910, 153-60; "The New Dramatic Literature", SS XXXIV, Aug. 1911, 151-8)

Pollards Beitrag in seinen 1911 bei Luce erschienenen Masks, worin Wedekind ein volles Kapitel gewidmet ist ("Drama and Wedekind", 227-56), ist die bisher vollständigste Abhandlung über diesen Dramatiker, auf dessen Werke Pollard nach eigenen Angaben im Sommer 1902 in Berlin, dem Erscheinungsjahr von SL also,³⁸³ aufmerksam wurde. (232) Wedekind ist für den Kritiker die alleinige vitale Kraft im modernen deutschen Theater, nachdem er Hauptmann in die Vergangenheit verwiesen hat. Interessant ist Pollards Versuch, das auch ihn verwirrende Phänomen Wedekind unter Zuhilfenahme zweier sich ergänzender, direkter Einflüsse besser in den Griff zu bekommen: Nietzsche und das Kabarett, genauer, die Überbrettlbewegung. Dies stellt einen Fortschritt zum rein auf Werkimmanenz bezogenen, ungeschickten Hantieren Zieglers mit den schwammigen, aber vertrauten Begriffen Realismus und Symbolismus dar. So erklärt sich Pollard die Amoralität Wedekinds, die scheinbare Mitleidlosigkeit seiner Charakterführung, die Freiheit von gesellschaftlicher und moralisch-konventioneller Rücksichtnahme. Für den Kritiker ist Wedekind "the essential modern expression" (232), "the greatest Denier of our time" (238), sind seine Werke wichtige Dokumente einer Epoche und ihrer Zivilisation. In der vor zwei Jahren als recht schockierend empfundenen BP findet er die möglicherweise erstmalige Aufzeichnung einer Konversation von Barbaren: "The result was ... unprintable", jedoch, fährt er lakonisch fort, "all real conversation is unprintable." (234) FE gibt Pollard von allen Dramen Wedekinds die größten Überlebenschancen, da es bei aller Brutalität noch Reste von "Idealismus" (240) enthalte. Erfreulich ist seine Berücksichtigung der Sprache Wedekinds, die über Menckens Bemerkungen hinausgeht, ohne ihr allerdings in ihrer Funktion gerecht zu werden. Er bemerkt das Dominieren des Monologs und sprachlich rasche, lediglich skizzierte Charakterisierung. Bei der Betrachtung der Sprache in den Dramen

383 Vgl. K. Völker, 11.

Wedekinds setzt auch die Kritik Pollards ein, und zwar nicht etwa an der Virulenz des Ausdrucks, sondern an der seiner Meinung nach eintönigen und für alle Charaktere gültigen Wedekindschen Kunstsprache, die ihn von den Naturalisten klar abhebt:³⁸⁴ "all the characters, young and old, talk alike, talk sheer Wedekind" (242), die ihn in ihrer entlarvenden "Stilisiertheit, Bildlosigkeit ... Konstruktivität"³⁸⁵ und psychologischen Isolation verwirrt. Immerhin erkennt er, anders als noch Ziegler, daß es sich nicht mehr um braven realistischen Dialog handelt. Pollard entgeht auch die Brutalität (etwa in Lulu; 246) keineswegs; Strindbergs Fräulein Julie erscheint ihm jetzt "almost dainty" (252), wie Strindberg hatte Ibsen zahm erscheinen lassen. Auch erkennt er die Technik der Verzerrung und Wedekinds starkes Interesse für das Physische, die körperliche Bewegung, die Gestik, und ist unvoreingenommen genug, seine Bestürzung über seine Erkenntnis des Wahrheitsgehaltes selbst - und wie wir hinzufügen möchten - gerade in der Verzerrung, in der Grimasse, im Grotesk-"Überwahren",³⁸⁶ zu äußern.

Die Jahre 1912-13 sind für die Wedekindkritik numerisch sehr dürftig; es liegen eine immer noch unverständige Reaktion von Endes und je eine freundliche von Mencken zu SL und von Nathan zu K vor.

Das Verhältnis zur Figur Wedekinds und zu seinem Werk hat sich für von Ende seit 1907 dahingehend geändert, daß sie in ihm jetzt immerhin einen "moralist deeply concerned with vital problems" sieht. Andererseits - und das spiegelt ihre Verwirrung wider - erscheint er ihr als "a poseur delighting in cynical comments upon the tragedies of real life", immer noch als "Mephistopheles of modern German drama", als "chronicler of animal instincts" und als "mountebank who loves to do stunts that startle his audience." Als konkretes Beispiel für den sie störenden desillusionistischen Charakter seines Werkes nennt sie

384 Vgl. H.L. Schulte, Die Struktur der Dramatik Frank Wedekinds, Diss. Göttingen 1954, Masch., 30.

385 W.H. Sokel, 61f., der die Künstlichkeit dieses Idioms zum Teil auf biographische Fakten zurückführt.

386 T. Mann, zitiert in: W. Kayser, Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg 1957, 170.

den Auftritt des "hardened old cynic" - gemeint ist wohl der von Wedekind selbst gern verkörperte "Vermummte Herr" in FE. ("Giants of the German Drama", TM XVI, July 1912, 5-8; XI)

Als wichtigste Neuerscheinung in Buchform auf dem Sektor des modernen Dramas nennt Mencken neben den Stücken Strindbergs vor allem Zieglers Übertragung von SL, das er jedoch in seinem tragikomischen Bekenntnischarakter - Wedekind nannte es "das unmittelbare Produkt des Durchfalls meines Marquis von Keith, ein larmoyantes Schmerzenskind"³⁸⁷ - nicht erkannte und fälschlicherweise und auf Grund des burlesken Tons und der Thematik des König Nicolo als Schneider, Bettler, Schauspieler und Hofnarr als politische Satire gegen "the whole pompous piffle of royalty" im Wilhelminischen Deutschland empfiehlt. ("Synge and Others", SS XXXVIII, Oct. 1912, 147-52)

Auch Nathans Kommentar zum K, der in derselben Nummer des Smart Set vom Juli 1913 in der Übersetzung von André Tridon publiziert wurde, wird trotz seines freundlichen, ja begeisterten Tenors durch seine Reduktion auf eine genießerisch entwickelte, saftige Satire dem Werk keineswegs gerecht. Immerhin kritisiert Nathan Hunekers unreflektierten Vergleich mit Bahrs in den USA so populärem Konzert, das im selben Milieu spielt, aber sonst wenig mit Wedekinds Stück gemeinsam hat. Entsetzt ist Nathan über den von Mitgliedern des Philadelphia Lyceum gespielten glücklichen Schluß des Werkes - offenbar sah man das Stück als Salonkomödie und fand dafür den Tod Helenes zu krass. ("Uplifting the Drama-Series 2496", SS XL, June 1913, 153-8)

Für das Jahr 1914 ist eine feinfühligte Stellungnahme Goldmans, eine hilflose, das Bild des unverantwortlichen Clowns fördernde Reaktion Moderwells, eine gequälte Empfehlung von Endes zu S und eine wenig explizite, aber freundliche von Clark festzuhalten.

Es ist bei der Eindeutigkeit der These in FE nicht weiter verwunderlich, daß Goldman sich dieses Werkes annimmt und diese These energisch unterstützt. (Significance, 118-28) Ihrem wa-

387 K: Völker, 48f.

chen Sinn für Fragen der geheuchelten und von der bürgerlichen Gesellschaft sanktionierten Moral und ihrem anarchistischen Anliegen für die Emanzipation, auch auf sexuellem Gebiet, kommt Wedekinds Werk sehr entgegen. Sie beschränkt sich denn auch auf FE. Goldman betont den Wahrheitsgehalt dieses Dramas und die Funktion der Aktivierung einer Reform des Bildungswesens und, wie Mencken, die Nähe der Wedekindschen Psychologie zur Seele der Kinder selber. Eine Attacke auf die oberflächlichen "professional critics" verbindet sie mit einer Entmystifizierung des häufig als diabolisch dargestellten Fassade oder Attitüde eines Stils liegende Wesentliche verrät:

But professional critics seldom see below the surface;
else they would discover beneath the grin and satire
of Frank Wedekind a sensitive soul, deeply stirred by
the heart-rendering tragedies about him. (119)

Unsicherheit zeigt Moderwell in seiner Behandlung Wedekinds, den er einerseits als die dominierende dramatische Stimme in Deutschland bezeichnet, die jedoch, verwirrend genug, in keine bequeme Schublade der Kritik paßt: "a man so strange, so perverse, so anarchic, and withal so talented and so courageous, that he fits in no category yet invented." Daß Moderwell trotz dieser Erkenntnis Wedekind nicht gerecht wird, erhellt aus seinen Bemerkungen zur BP, deren Dialog er lobt: "apparently [he] tried to exhibit every known type of sexual degenerate" und zu FE: "He may have deep moral convictions, but his business does not consist in them. His business is to make jokes." Ein gesellschaftskritischer Ansatz wie bei Goldman, oder Kenntnisse in deutscher Landeskunde und Geistesgeschichte wie bei Pollard, hätten über das bloße Feststellen der Verletzung moralischer Tabus hinaus diesen Rückfall in das Bild Wedekinds als moralisch verdächtigem Clown verhindern können. (Theatre, 207, 236f.)

Von Ende rechnete offenbar mit dem Schlimmsten in Wedekinds neuem Versdrama S und ist trotz Zügen von Perversion in den Beziehungen zwischen Simson und Delila erleichtert, so daß sie das Stück ihren Lesern empfehlen kann: "there is nothing forced or objectionable about it." ("Recent German Drama", N XCVIII, April 2, 1914, 370-2)

Clark schließlich kann in seinem Handbuch Drama, (116) wenig mit Wedekind anfangen, versagt seinem Werk jedoch trotz seiner Bestandteile an Brutalität und krassem Individualismus den Respekt nicht, da er das schöpferische Genie des Autors anerkennt und seine Dramen letztlich doch "a thing of power and beauty" nennt.

Im folgenden Jahr 1915 sind die kritischen Stellungnahmen zu Wedekind wieder zahlreicher; dabei halten sich fördernde, eher verständnisvolle und ablehnende Kommentare numerisch die Waage. Es ist festzuhalten Hunekers bereits eingangs erwähnter Versuch, Wedekind aus der Aura des Diabolikers in die weniger schwüle eines Dramatikers zu führen, was er vor allem anhand des am meisten besprochenen und am ehesten akzeptierten FE und am K unternimmt. In dieselbe Richtung, die den Dramatiker als Idealisten und Moralisten sieht, wie sie als Tendenz schon bei Pollard und mehr noch bei Goldman festzustellen war, geht Ben Hechts Artikel vom Little Review, der aber schon Mühe hat, den Idealisten ganz ernst zu nehmen. Eine Zwischenstellung zur völlig negativen Kritik nimmt Lewisohn ein, der trotz seiner Fixation auf Wedekind als Erotomanen genug Zweifel an seinem Urteil aufkommen läßt, um ihm wenigstens für die Zukunft eine Chance zu geben. Chandler belebt dagegen die Vorstellung vom perversen Wedekind vor allem auf Grund seiner Reaktion auf die BP, eine Ansicht, die E.H. Lauer vom Midland und, was kaum erstaunt, die Nation teilen. Schließlich sei eine in das Jahr 1916 fallende, fördernde und intelligente Reaktion der New Republic festgehalten.

Hunekers Wedekindessay in Apes (121-40) unternimmt den Versuch, den Dramatiker, den er 1912 in Stuttgart kennengelernt hatte,³⁸⁸ sich von Thematik, Form und Sprache nicht so weit schockieren zu lassen, um nicht mehr zu einer Auseinandersetzung mit den eigentlichen Anliegen des Autors zu kommen. Schon in seinem Brief vom 12.3.1913 an Charles J. Rosenbault hatte er seiner Wertschätzung des Menschen und Dramatikers Ausdruck verliehen: "Wedekind is a remarkable man and dramatist. He is thrice as original as Sudermann, and witty and devilish. A scandal

388 Vgl. A.T. Schwab, 210.

breeder."³⁸⁹ In Apes verweist Hunecker auf die Pflicht der Lektüre für eine Urteilsbildung und stimmt mit Goldman in seiner Beurteilung des Dramatikers als kaschiertem Idealisten und Moralisten überein. Er bezeichnet Wedekind als "one of the most affirmative voices in the new German literature" und schließt in dem Bestreben seiner Entmystifizierung selbst die den Deutschen allgemein zugeschriebene Eigenschaft der Pedanterie bei ihm nicht aus. Er betont jedoch: "For me, the real Wedekind is not the prophet, but the dramatist" und fühlt sich vom reformerischen Theoretiker Wedekind, bei dem nach seiner Ansicht die Bösewichte zumeist auch ihr böses Ende finden, nur durch dessen Humor etwas befreit. Hunecker kommt also auch nicht weg vom wohlmeinenden Klischee Wedekinds als Schreiber von "problem plays." Summarisch gibt er als Einflüsse vor allem Stirner, Nietzsche, Ibsen und besonders in technischer Hinsicht Strindberg, sowie den bei Antoine gepflegten Theaterrealismus an.

Hunecker ist ehrlich genug zuzugeben, daß ihn der rapide Wechsel von einer Stimmung und Aussage zur anderen schockiert. Wie andere vor ihm findet er im FE eine im späteren Werk nie wieder anzutreffende "delicate poetic texture."³⁹⁰ Von Wedekinds dramatischem Schaffen gibt er vor allem dem K eine Chance auf der amerikanischen Bühne, allerdings unter der Voraussetzung des Akzeptierens der bösen Ironie im Dialog und der egozentrischen Gefühlskälte des "Helden." Er befürchtet auch den Verlust der spezifischen, wilden Dynamik der Sprache in der englischen Übertragung, nahm sich aber nicht die Mühe, im Smart Set vom Juli 1913 die Probe aufs Exempel zu machen. Im übrigen ist der Kritiker, wie die Wedekind freundlich gesonnenen Mencken und Nathan, pessimistisch, was amerikanische Aufführungen angeht. Obwohl Hunecker die auch ihn störenden Töne, die Grellheit, die Unberechenbarkeit und Morbidität bei Wedekind nicht übergeht, werden diese negativen Qualitäten seiner Meinung nach durch die leider an Interpretationsversuchen nicht konkret erhellte "rich humanity" des Autors, der seine Mitmenschen als guter Moralist liebt, auch wenn er sie straft, wettgemacht.

389 J. Hunecker, ed., Intimate Letters, 166f.

390 In der Times vom 2.3.1913, sec. 5, p.6, bezeichnet Hunecker FE als Wedekinds originellstes, am besten durchkomponiertes Werk und betont, schon hier, die "rich humanity" des Dramatikers. A.T. Schwab, 210f.

Der Rezensent der Little Review (sehr wahrscheinlich Ben Hecht, da er als einziger Mitarbeiter die entsprechenden Initialen trägt) pflegt einen an Nathan erinnernden ironischen Stil in seiner Besprechung von E und BP. Er erkennt die ins Extrem getriebene Weltschau Wedekinds als die eines Idealisten, der diese brutal vor seine Zuschauer bzw. Leser stellt. Dabei mokiert er sich etwas über diese verwirrende Art von Engagement:

Poor Wedekind. What an exaggerated opinion of virtue he must have - an idealist's. There is but one more thing. It is Wedekind's master stroke. He introduces a note of unselfishness and poetry as a climax. ... What a mess! ("Sick Idealism", LR II, June-July 1915, 47-50)

In den Bemerkungen des späteren eifrigen Freudianers Lewisohn zu Wedekind ist eine simplifizierende Fixation auf die Verwendung und Darstellung von Erotik festzustellen: "His problems are, to be sure, exclusively erotic." Im Gegensatz zu Chandler sieht Lewisohn jedoch zumindest in schüchternen Ansätzen und auf FE beschränkt, das er zum besten Drama Wedekinds erklärt, die Thematik des Spannungsfeldes von Gesellschaft - Konvention - Individuum. Der Kritiker bemängelt die von ihm nicht ohne Grund "undefinierbar" genannte Kälte und analytische Distanz des Autors zu seinen Schöpfungen und offenbart seine Hilflosigkeit vor dem ebenfalls nicht näher ausgeführten "arbitrary and phantastic element" in Wedekinds Werk. Anders, zugleich bescheidener und offener als Chandler, auf den wir gleich eingehen werden, läßt Lewisohn eine positivere Wertung dieser für ihn mehr verwirrenden als moralische Entrüstung auslösenden Kunst für die Zukunft offen:

It is possible that the peculiar virtues of some of his more recent plays elude my perception. The man has in him the seeds of a new technique and of a new fashion of dealing with life. And these seeds may, before the merely protesting critic is aware, produce an art which, however repugnant to our immediate tastes, will not permit itself to be neglected. (Drama, 150f.)³⁹¹

391 Dickinson versucht den zur Würdigung Wedekinds notwendigen Schritt mit offensichtlicher Unsicherheit und Zweifeln in seinen allzu knappen Ausführungen zu diesem Autor in seiner 1927 erschienenen Outline, 265, in der er Wedekind als genialen und dynamischen Erneuerer des Dramas Strindberg an die Seite stellt: "Viewing more closely the observer is led to doubt whether what appears to be abnormality is not rather a heightened sensitivity to the facts of life, a keen and unprejudiced understanding of the workings of the Life Force. ..."

In Chandlers mit "The Tyranny of Love" betitelmtem 13. Kapitel von Aspects (287-92) wird Wedekind als "principal exponent of fleshly eroticism" deklariert, mit dem der Kritiker das gesamte Werk außer FE charakterisiert. Dabei enthüllt er seine Hilflosigkeit vor dem Neuerer Wedekind, der in kein vorgegebenes Genre einzuordnen ist, wenn er sein Werk als "naturalism run[ning]mad" oder, bezogen auf die BP, gewagt als "sexual naturalism" bezeichnet. Während Chandler FE noch "psychological veracity" und einen erkennbar aufrichtigen Willen zur Reform - auch hier kommt man von Schema des "problem play" nicht los - zugesteht, dient die BP dem entsetzten, Werk und Autorenpersönlichkeit verquirlenden Kritiker zu Ausfällen gegen die seiner Meinung nach perverse Natur Wedekinds: "... in Wedekind, we have a nature corrupt and unclean, rejoicing to explore the foulest sores of society for no other reason ... than the pleasure of laying them open."

E.H. Lauer sieht in seinem Midland-Artikel Wedekind als Me-phisto; seine Dramen geben ihm wegen ihrer schillernden Aussage und neuartigen Form Anlaß sie, in Ermangelung etablierter Kategorien, als "tragi-comic fragments" zu bezeichnen, die er nur als Produkte einer Dekadenz interpretieren kann. ("German Drama of the Present Century", Mid I, May 1915, 154-64)

Der Kommentar der Nation zur von Samuel A. Eliot besorgten und als völlig daneben geraten bezeichneten Übersetzung von E übertrifft in der Schärfe der moralischen Entrüstung und im Grad des Unverständnisses den zu FE, wobei die von uns bereits mehrfach erwähnten, vorwiegend an der Thematik orientierten Kriterien einer "idealistisch" verstandenen Allgemeingültigkeit, besonders einer edlen menschlichen Natur, des guten Geschmacks und des gesunden Menschenverstandes ausschlaggebend sind:

Wedekind's works are grotesquely untrue to nature, repulsive to common sense, and obviously salacious in intent ... The coarse and manifest extravagance of "Erdgeist", with its sodden reek of depraved animalism, puts it without the pale of art or literature. ("Drama", N C, June 24, 1915, 718)

Knapp ein Jahr später findet sich in der aufgeschlossenen New Republic eine erfreulich verständnisvolle Reaktion auf dasselbe Stück, und zwar nach einer Aufführung am deutschsprachigen Irving

Place Theatre. Der Kritiker lobt die das breite Publikum ignorierende Kunstauffassung Wedekinds und in E besonders die Konzeption der Lulu, die unfassbar zwischen Typ und Individuum, zwischen Perversion und Unschuld angelegt ist, und deren Schöpfung er gar nicht ungeschickt als "an attempt to dramatize man's impulse toward woman" interpretiert. Bei aller Wertschätzung gibt der Theaterbesucher jedoch auch zu, hier in seiner "receptivity to the breaking point" strapaziert worden zu sein. ("After the Play", NR VI, April 22, 1916, 320)

5. Arthur Schnitzler: eine Gestalt zwischen zynischer Spielart des Naturalismus und verspielter, süßlicher Wiener Dekadenz

Die Beschäftigung in der amerikanischen Kritik mit den Dramen des Österreichers Schnitzler (1862-1931) beginnt so recht erst mit dem großen Bühnenerfolg von L, das am 12.2.1907 im New Yorker Berkeley Theatre 73 Aufführungen erlebte. Übersetzungen der FD im Poet-Lore vom Sommer 1904 und der LS, beide von Helen Tracy Porter im Poet-Lore vom Frühjahr 1906, blieben ohne für uns greifbare kritische Ergebnisse. Die zweite Zäsur kann, unabhängig von den Aufführungen im Madison Square Theatre im Januar 1908 von L und Lit, für das Jahr 1910 gesetzt werden, in dem Harrison Grey Fiske im Lyceum den GK in 16 Aufführungen auf die Bühne und ins Gespräch brachte. Die dritte deutlich erkennbare und numerisch stärkste Gruppe von Besprechungen fällt an mit dem von Winthrop Ames in seinem Little Theatre realisierten (von Granville Barker 1911 übertragenen) A, der ab Mitte Oktober 1912 72 Mal gespielt werden konnte, und der erst wieder Anfang des Jahres 1931 durch Bela Blau in Amerika seine Reprise erlebte. Wie man sieht, brauchte die Kritik im Falle Schnitzlers ganz besonders die Bühne, um auf ihn aufmerksam zu werden. Es ist nur konsequent, daß drei seiner Werke im Mittelpunkt des kritischen Interesses, zumindest bis 1912, standen: L, GK und A.

Der hellseherische Zeitkritiker und Diagnostiker Schnitzler wurde

mit seiner oft düsteren, ja nihilistischen Weltsicht,³⁹² die das Dilemma der untergehenden späthürgerlichen Gesellschaft und ihres brüchig gewordenen Wertsystems³⁹³ umspielt und zum Teil aus ihm entstand, von der Kritik kaum erkannt. Statt dessen wurde er, wie von der französischen Kritik bis Ende der fünfziger Jahre,³⁹⁴ als aristokratischer Dekadenter mit Wiener flair und seine Werke als frivole, glatt-polierete, virtuose oder rührend-melancholische Konversationsstücke³¹⁵ gesehen, wobei die von der Kritik mehr erfüllte als erkannte Verwandtschaft mit dem französischen Boulevardstück der Pailleron, Meilhac, Halévy, Donnay und Marnis nicht bestritten werden soll.³⁹⁶ Es liegt daher in der Natur der Sache, wenn die späteren amerikanischen Bearbeitungen des A das Werk ausschließlich auf Intention und Niveau von Boulevardtheatern bzw. Musicals zurückgehen.³⁹⁷

Am ehesten wird Schnitzlers Wesenszug des Zynismus konstatiert; aber noch Lessing (1912) bleibt an der obersten, süßlich-frivolen Bedeutungsschicht der Dramen hängen. Selbst Nathan (1912),

392 Vgl. B. Blume, Das nihilistische Weltbild Arthur Schnitzlers, Diss., Stuttgart 1936. W.H. Reys Versuche, Schnitzler in die Nähe des Mystikers zu rücken und vom Dunstkreis des Skeptikers zu befreien, sind interessant, aber nicht in jeder Hinsicht überzeugend; "Arthur Schnitzler", in: Deutsche Dichter der Moderne, Hg. B. v. Wiese, Berlin 1965, 237-57 und "Die geistige Welt Arthur Schnitzlers", WW XVI, Mai-Juni 1966, 180-94.

393 Vgl. C.E. Schorske, "Politics and the Psyche in fin de siècle Vienna: Schnitzler and Hofmannsthal", AHR LXVI, July 1961, 930-46.

394 Vgl. H. Dayag, "Schnitzler in französischer Sicht", in: H.W. Reichert and Salinger, eds., Studies in Arthur Schnitzler, Chapel Hill, N.C., 1963, 25-34.

395 L.B. Foltin gibt als Schlüsselwörter der Schnitzler-Kritik, die diese Werke als typische Produkte des fin de siècle be trachtet, "'tired'", "'bored'", "'decadent'", "'frivolous'", "'weak'", "'superficial'", "'polished'" an. Wir werden ihnen in der frühen amerikanischen Kritik häufig begegnen. "The Meaning of Death in Schnitzler's Werk", in: H.W. Reichert and H. Salinger, eds., 35-44.

396 Vgl. M. Kesting, Entdeckung, 134f. und Arthur Schnitzler, Anatol. E.L. Offermanns, Hg., Komedia 6, Berlin 1964, 164.

397 Offermanns, 194, erwähnt die mißlungene Stummfilmversion Cecil B. De Mills (1921), sowie zwei 1960 bzw. 1961 ebenfalls aus A fabrizierte Musicals.

dessen fördernde Intention des A-Zyklus aus seiner erbosten Reaktion auf die Inszenierung in Winthrop Ames' Little Theatre im Oktober 1912 erhellt, bietet an eigener, tieferer Einsicht in den Geist des Werkes nichts. Auch Hendersons wohlmeinender Jubiläumsartikel (1912) läßt nur an einer Stelle zu A das dem Zyklus innewohnende psychologische Gesetz dieser "Augenblicksmenschen"³⁹⁸ ahnen. Vielfach, so schon 1905 im Current Literature, dann bei Grumann, Henderson, Morgan und Lessing (alle 1912) wird Schnitzler als Naturalist österreichischer Spielart bezeichnet, was bei Morgan, dem Übersetzer von L, und auch bei Henderson zusätzlich eine Obsession mit der Thematik der Sexualität voraussetzt. Lewisohn kann mit dem Autor, den er ebenso lobt wie den gleichfalls mißverstandenen Wedekind, weder 1915, 1916 noch 1922 zurechtkommen. Lichtblicke im Sinne einer verständnisvolleren Kritik sind die Artikel Grumanns, der Schnitzlers seriöses Künstlertum herausstellt, McArthurs (1914), die die Thematik der Vergänglichkeit betont, aber mit Feststellung, daß alles doch in einer "wonderful serenity" ende, wieder in die Hauptströmung der amerikanischen Kritik zurückfällt, der Beitrag Pollards (1911) und der New Republic vom 9.10.1915, die Schnitzler wenigstens als Ironiker und subtilen Psychologen erkennen; McAfee (1915) betont das Recht des Autors zur freien Wahl seines Stoffes und den mimetischen Realismus des Wiener Autors. Keiner der Autoren besitzt jedoch Mittel einer Analyse, die die Ansätze bei der Erfassung der Thematik zum Tragen bringen könnten. In noch krasserer Weise gilt dies für die auf einer Konzeption des desintegrierenden Ichs fußenden "Formaufbrüche"³⁹⁹ Schnitzlers.

Schon im ersten uns zugänglichen Artikel zu Schnitzler vom November 1905 werden mit der Einordnung in die naturalistische Tradition und dem Hinweis auf Dekadenz, Grazie und Formbewußtsein der Werke wie ihrer schlüpfrigen, wenn auch durch Stilisierung zum Teil entschärften Thematik eine Reihe von Argumenten der frühen amerikanischen Kritik insgesamt angeführt. Der Autor, der sich zur Biographie auf Hans Lansberg beruft, stuft Schnitz-

³⁹⁸ E. Friedrichsmeyer, "Zum 'Augenblick' bei Schnitzler", GRM XVI, Jan. 1966, 52-64. Vgl. auch C. Melchinger, Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers, Heidelberg 1968.

³⁹⁹ M. Kesting, Entdeckung, 134.

ler als Sproß der Ibsenschule, als österreichischen Hauptmann ein. Seine Kunst wird folgendermaßen charakterisiert: "Half decadent, always polished and graceful, he deals with dangerous subjects without offending the most delicate susceptibilities." Seine Frauengestalten werden vom Kritiker in zwei wenig konkret ausgefallene Kategorien unterteilt, in "the average type, which appears in a most unenviable light. The second type is endowed with intellectual qualities that are almost masculine." Er beeilt sich jedoch, in ebenso fördernder wie beruhigender Absicht hinzuzufügen, daß Schnitzler nie offen Bewunderung für diese letztere Kategorie zeige. ("Arthur Schnitzler, the Austrian Hauptmann", CL XXXIX, Nov. 1905, 552)

Daß die Rezeption Schnitzlers mit der bereits erwähnten Aufführung von L im Februar 1907 begann, ist unter anderem der Rubrik "Chronicle and Comment" im Bookman zu entnehmen, in der gleichzeitig darauf hingewiesen wird, daß in Amerika außer diesem Werk nichts von Schnitzler bekannt sei - offenbar gehörte der Verfasser nicht zu den Lesern des Poet-Lore. ("Chronicle and Comment", B XXV, March 1907, 7-9) Die Reaktion der Kritik auf L war denkbar gering. Nur der uns bereits von Ibsen her bekannte Sozialist W. Mailly, der für die Saison 1906/7 mit Befriedigung das Ende der tiefen Provinzialität der englischsprachigen Bühnen feststellt, äußert sich zu L und ordnet das Stück dem gesellschaftskritisch orientierten Drama zu. Ohne auf Psychologie und daraus resultierende Tragik der Beziehungen zwischen Fritz und Christine einzugehen, beurteilt Mailly L wohlwollend, aber allzu schnell als realistisches Rührstück: "Natural, simple and direct, 'The Reckoning' revealed a phase of common life with keen fidelity, ... The beauty and pathos of this delicate little drama was admirably expressed by a well selected company, ..." ("The Season's Social Drama", A XXXVIII, July 1907, 35-46)

Das Echo auf den am 1. März 1899 im Wiener Burgtheater für Europa⁴⁰⁰ und in Amerika am 11. April 1910 uraufgeführten GK ist freundlich, aber, von Ansätzen bei Hamilton abgesehen, ohne Verständnis für die Problematik von Sein und Schein, für die Auflösung der Realität und für das Stück als ironisches Vehikel zur

400 Vgl. R. Urbach, Arthur Schnitzler, Velber 1968, 9.

Darstellung der zeitgenössischen österreichischen Gesellschaft; dagegen wird die greifbare und nun wirklich nicht zu übersehende Virtuosität der Technik erfaßt. Der New York Dramatic Mirror, dessen Herausgeber H.G. Fiske für die Aufführung verantwortlich zeichnet, sieht in durchaus lobender Absicht im GK "an agreeable entertainment", "a theatrical novelty, a true grotesquerie with an undercurrent of tense reality" und lobt, pro domo, Akteure und Regisseur. ("The Plays of the Week", NYDM LXXIII, April 23, 1910, 7) Völlig unverständlich bleibt dem oberflächlichen Premierenbesucher des Theatre Magazine das Stück: "The little play with its sudden ending with a thrill has no significance, but it is something of a novelty, entertaining with its incidents, and is a riot of color and characterization of diverse types." ("The New Plays", TM II, May 1910, XXIX) M. White vom Munsey's hebt, ebensowenig tiefschürfend, die ihn beeindruckende "extreme cleverness" des Stückes hervor. ("The Stage", Mun XLIII, June 1910, 412-25) Hamiltons Kommentar geht mit dem Kompliment an Schnitzler als "cleverest dramatist" des zeitgenössischen Österreich zunächst in dieselbe Richtung, weist jedoch auch hin auf eine feststellbare "sinister and somewhat cynical wordly-wisdom, incisive, experienced, discomfited." Den GK bezeichnet er als "merely a theatric tour de force" und empfindet die Abweichung von der gängigen Struktur des "well-made play" als Zumutung: "it is impossible for the auditors to feel anything while they are wondering what it is they should feel. But the little piece is spirited, and it is brilliant in detail." ("European Dramatists on the American Stage", B XXXI, June 1910, 410-21)

Zu Beginn des Jahres hatte Birnbaum seine Bewunderung für die Kunst des Dialogs im R zum Ausdruck gebracht, leistete jedoch mit seinem Hinweis auf die Unmöglichkeit, etwas über den Inhalt preiszugeben - die Dialoge "are so brazen that they cannot be discussed here" - der von Georg Simmel am 22.4.1914 auf das deutsch-sprachige Publikum bezogenen Vermutung Vorschub, daß das Buch von der Masse nur "im pornographischen Interesse"⁴⁰¹ gelesen würde. Auch seine Wertschätzung der Eleganz des Sprachstils in A ist in ihrem Informationswert begrenzt, da nichts

401 Ibid., 119.

über Thematik oder Form ausgesagt wird. ("Some Contemporary German Tendencies", B XXX, Jan. 1910, 501-10)

Pollard, der sich in den in seinem Todesjahr erschienenen Masks (271-9) vor allem der Überbrettelbewegung widmet, sieht Schnitzler als Essens Wiens und als einen der schärfsten Seelenanalytiker des modernen urbanen Menschentyps. Um dem Unterschied zwischen Preußen wie Dehmel und Sudermann und Österreichern wie Schnitzler und Hofmannsthal gerecht zu werden, weist Pollard, an Taines berühmte Formel erinnernd, auf ein auf Klima, Umwelt und Tradition sowie vererbtem Blut beruhendes, spezifisch österreichisches Temperament hin. Mit seiner Kritik an der New Yorker Aufführung von L, die das dem Stück eignende "twilight blend of melancholy and gaiety" nicht über die Rampe gebracht habe, steht er im Gegensatz zu dem weniger anspruchsvolleren Mailly. Pollard betrachtet A summarisch als bedeutendstes Werk Schnitzlers, "Das Abschiedssouper" als den geschicktesten und intelligentesten bestehenden Einakter überhaupt, ohne seinen Enthusiasmus jedoch analytisch zu vertiefen. Er verweist kurz und ohne persönliche moralische Entrüstung auf die jenen Dramen innewohnenden Gefahren: "His eroticism is far more insidious than the frank brutalities of Wedekind." Im wegen seiner Intelligenz und Suggestionskraft gerühmten, aber nicht wirklich abgehandelten R stellt Pollard "the last word in Schnitzler's erotic cynicism" fest.

Die erste uns zugängliche Besprechung von WL ist in der Nation vom 21.12.1911 zu finden. Sie ist gekennzeichnet von der Faszination, die Werk und Autor auf sie ausüben einerseits, und moralischen Vorbehalten andererseits. Während sie den Arzt Schnitzler des Zynismus und des ausschließlichen Interesses für das Anomale bezichtigt, gesteht sie ihm die Qualifikationen eines meisterhaften Seelenschilderers zu. Etwas gequält lobt sie auch die Tragikomödie um den Fabrikanten Hofreiter und dessen Frau, vor allem im Bereich der Technik; die Charaktere sind ihr als "tainted souls" doch zu suspekt: "Unpleasant as the drama is in subject-matter, it is an exceptionally fine example of the author's manner." ("Drama", N XIIIIC, Dec. 21, 1911, 611)

Von den zahlreichen Kommentaren, die in das Jahr 1912 fallen, stehen sechs in unmittelbarem Zusammenhang mit der Aufführung von A im Oktober des Jahres.⁴⁰² Keine davon dringt auch nur annähernd zur eigentlichen Thematik, Psychologie oder Formproblematik vor. Im Theatre Magazine wird in einer Vorbesprechung das Werk als "a novel form of dramatic composition-sequence of dialogues" mit einer ausführlichen Inhaltsangabe vorgestellt. Nach Van Baur ist Schnitzler in dieser Form ein Meister, während er im konventionell gestalteten Drama nie ohne Schwächen sei. Das mangelnde Verständnis des Kritikers für die Aussage in A überhaupt erhellt aus seiner Bemerkung wonach Schnitzlers Zynismus in diesem Stück nicht überzeugend sei, da eine Illusion ständig die andere ablöse. ("Schnitzler's 'Anatol', a New Form of Play", TM XVI, Oct. 1912, 106, 108, 110)

Die erste uns vorliegende Reaktion auf die Premiere vom 14. Oktober findet sich im New York Dramatic Mirror und ist äußerst wohlwollend, wenn auch leicht. Schnitzler wird wegen seiner Fähigkeiten zu Humor und Unkonventionalität mit Shaw verglichen, das Stück selbst als phantasie- und humorvolle, unkonventionelle Komödie bezeichnet. Nicht ohne deutliche Ironie verweist der Kritiker die von John Barrymore kräftig amerikanisierte Titelfigur scheinbar in die amoralische Welt des Alten Kontinents:

Heaven forbid the thought that he could possibly exist among us. In the wildest flight of one's hypocritical selfcomplacency one can't imagine him as a product of one's native vegetation.

Was Anatol für den Dramatic Mirror sympathisch macht, sind seine Ehrlichkeit und seine Herzlichkeit - wie man sieht, ist der Kritiker weit von einer Einsicht in das wirkliche Geschehen, etwa Anatols Wahrheitsfurcht, entfernt. ("The First Night", NYDM LXVIII, Oct. 16, 1912, 6)

White vom Munsey's berichtet von einer einhellig freundlichen und von ihm geteilten Aufnahme des Stückes durch das Publikum im Little Theatre. Auch er läßt sich vom Charme der Titelfigur und

402 Nathan zählt das Stück in seiner von Shaws Fanny's First Play angeführten Liste der zehn wertvollsten Dramen der Saison 1912/13 an vierter Stelle auf und verteidigt es, wohl in Reaktion auf Stimmen wie die Hamiltons im Bookman vom Dezember 1912, in seiner Form und Funktion als Theaterstück. "The Drama in Decadal Retrospect", SS XL, July 1913, 145-52.

der "gossamer atmosphere" blenden und verzeiht ihr sogar die begangenen "moral enormities." ("The Stage", Mun XLVIII, Dec. 1912, 527)

Nathans Eindruck derselben Inszenierung ist wesentlich negativer: er sieht Schnitzlers (leider nicht genannte) Intention übergangen, die verträumte, gedämpfte Spätzeitatmosphäre vergrößert und "bereft of its spread of twilight romance and breathing instead the crass furnished flat prosaicism of the red-American byways." Auch die Schauspieler befindet er für unfähig, ihren "ausländischen" Rollen gerecht zu werden,⁴⁰³ was ihn nicht weiter wundert in einem Land, das erst jetzt beginnt, "to suspect that Schnitzler of Vienna may not merely be the English for wiener schnitzel" Interessant ist Nathans Hinweis auf das stillschweigend vorgenommene Heraufsetzen von Hildas Alter von 21 auf 25 Jahre mit dem Ziel, "sensitively super-moral Anglo-Saxon souls" einen Schock zu ersparen. Leider bringt der enragierte Kritiker außer diesen bewegten Klagen, die auf eine Wertschätzung des A schließen lassen, keine Argumente, die auch auf eine tiefere Einsicht in das Werk Rückschlüsse zuließen. ("All Work and No Pay", SS XXXVIII, Dec. 1912, 145-50)

Hamilton, dem schon für den GK jegliches Verständnis für die Psychologie und Form fehlte, kommt mit A noch weniger zurecht. Er weigert sich, das Werk als Drama gelten zu lassen und stuft es als eine bloße Abfolge von sieben Unterhaltungen und als "after-dinner conversation" ein, die nie die Dichte eines Dramas erreichen. Dennoch anerkennt er die Subtilität der Psychologie und den liebenswerten Zynismus, was ihn andererseits nicht an einer Attacke auf die Bühne Ames' und ihre "aristokratische" Kundschaft hindert. ("Themes and Stories on the Stage", B XXXVI, Dec. 1912, 372-82)

Von den über den aktuellen Anlaß der Aufführungen des A hinausgehenden Beiträgen sollen zunächst die Lessings, von Endes und

403 Das Theatre Magazine differenziert da etwas mehr, tadelt den Anatol-Darsteller John Barrymore, lobt jedoch Doris Keane als Minnie und die Inszenierung als Ganzes. "The New York Plays", TM XVI, Nov. 1912, IX-X.

Morgans zu Wort kommen, die denen Grumanns und Hendersons an Verständnis und Scharfblick weit nachstehen und in ihrem Urteil, von Lessing abgesehen, stark von der Fixation auf Schnitzlers gewagt erscheinende Thematik bestimmt werden.

O.E. Lessing, der sich auch um Vermittlung amerikanischer Literatur nach Deutschland bemühte, - er übertrug z.B. Whitmans "Chants Communal" für den Münchner Piper-Verlag⁴⁰⁴ - äußert sich kurz in Literature (25) zu Schnitzler und charakterisiert ihn als Produkt einer milderer Spielart des eher in Norddeutschland heimischen Naturalismus. Als Wiens "most naturalistic writer" stellt er ihn immer noch in die Nachbarschaft Heyeses, was dank eines Unverständnisses für Sprache, Psychologie und Aussage mit einem Tadel an der Reproduktion der süßlichen Atmosphäre einer vergangenen Epoche und Schule verbunden wird: "even his holdest scenes are toned down to a dangerously sentimentalizing haze so as to approach the beautiful lie of the old school."

Von Ende wird Schnitzler in ihrem Überblicksartikel "Giants of the Modern Drama" im Theatre Magazine als einem Autor einiger "fanciful dramolets" nicht gerecht. Als Charakteristika für seine Werke nennt sie ein dem Mediziner natürliches Interesse für das Pathologische; dagegen hätte ihre summarische Bemerkung zu Schnitzler als Kritiker der etablierten Moral bei längerem Verweilen vielleicht zu einer gewinnbringenderen Einschätzung verholfen. ("Giants of the German Drama", TM XVI, July 1912, 5-8, XI)

B.W. Morgan zeigt sich in derselben Nummer des Drama, in dem seine Übersetzung von L erschien, von Schnitzlers stark vergrößert empfundenen und in der Intention kaum verstandenen Themenwahl schockiert:

it is certain that his work is characterized by a steady, almost morbid, insistence upon man's sexual life. It crops out again and again, and amounts at times to a veritable obsession ... to make sexual intercourse the equivalent of life itself, as Schnitzler does in Der Ruf des Lebens ... can only be an outrageous distortion of normal humanity.

Auch A wird wegen diesem unnatürlichen Insistieren auf dem Sexuellen verworfen. Morgan hätte, wenn sein Gefühl für Sitte und

404 Vgl. O.E. Lessing, Brücken, und A. Holitscher, Amerika Heute und Morgen, Berlin 1913, 406.

Anstand nicht so verletzt gewesen wäre, aus seiner Feststellung über des "physician's helplessness before the great cosmic forces of life and death" und die damit verbundene melancholische Weltsicht, der Schnitzler-Kritik vielleicht größeren Gewinn gebracht. Er stellt die Episode, den Einakter und das Medium des witzigen, geistreichen Dialogs als eigentliche Leistung Schnitzlers heraus. Alle längeren Dramen, wie die historisierenden Stücke SP und JM bezeichnet er als diffus und ohne immanente Realität in Handlung oder Charakteren. Eine Ausnahme und zugleich die beste Leistung des Autors überhaupt bildet das dreiaktige Werk L - alles, was chronologisch darauf folgt, ist für Morgan als Enttäuschung für den Naturalismus, an dem er, wie Lessing, Schnitzler mißt, zu werten. Grumanns Beitrag im Poet-Lore vom Januar 1912 feiert Schnitzler als Meister der Kurzkomödie, als bemerkenswerten Stilisten und keineswegs zynischen, sondern "objektiven" Naturalisten. Verdienstvoll ist vor allem Grumanns Warnung vor einer Identifizierung von Anatol mit seinem Schöpfer, was ganz im Sinne des Autors lag, der danach trachtete, dem Klischee "vom leichtfertigen Dichterbon vivant"⁴⁰⁵ zu entkommen. Er würdigt Schnitzler als einen ernsthaften, formbewußten und sensiblen Dichter, dem mehr Gewicht zukomme als aus der bisherigen Kritik ersichtlich:

What Schnitzler has already done places him among the foremost writers of the day. Not since Heine have the Germans produced such wit and coupled with this is a sense of form, an artistic sensitiveness, quite unique. He is not the flip-pant dandy of literature as some have supposed, but a man who takes his art and himself seriously.

Als eine der beachtlichsten Tugenden des Österreichers führt Grumann die vollständige Absenz des Moralisiereus und die Konzentration auf die Charakterzeichnung an. Anliegen Schnitzlers, besonders in seinen frühen Werken, ist nach Meinung des Kritikers das Aufzeigen eines revisionsbedürftigen, konventionellen Moral-kodex. Unter seinen chronologisch geordneten Inhaltsangaben finden wir die erste uns zugängliche freundliche Stellungnahme zu JM, der mit Hauptmanns Florian Geyer als groß angelegtes Bild einer Epoche verglichen wird und dessen geschickt geführte Handlungstränge und Personen gelobt werden. Erstaunlich hilflos steht Grumann jedoch der komplexen Gestaltung von GK gegenüber, die er

405 R. Urbach, 114.

lediglich als "a peculiar illusion over reality" erkennt.
("Arthur Schnitzler", P-L XXIII, Jan.-Febr. 1912, 25-41)

Ähnlich wie Grummanns Artikel ist Hendersons Beitrag vom November 1912 in der North American Review aus Anlaß des 50. Geburtstag Schnitzlers, zu dem der S. Fischer-Verlag in Berlin seine siebenbändigen "Gesammelten Werke in zwei Abteilungen" herausbrachte, als Apologie des noch immer in den USA wenig bekannten Autors intendiert. Allerdings lassen die Feststellungen des Kritikers noch auf deutliche Restbestände einer wenn auch reformerisch verstandenen Moral bei der Beurteilung der Dramen als "problem plays" schließen. Vor allem Schnitzlers auch von Henderson erkannter Zynismus wird, sei es zur eigenen Beruhigung oder der seiner Leser, umgewertet zur eher akzeptablen "profound emotion and social pity." An Grumann erinnert Henderson die Intention Schnitzlers einengende Feststellung, wonach der Autor auf eine Unterhöhlung des bisher allein für die Männerwelt akzeptierten "double standard" abziele: "Schnitzler has dedicated his art to the reorganization of public opinion. He deserves well of a generation he has thus sought to purify and ennoble." So stellt ihn der Kritiker allzu eindeutig in die Reihe der von ihm als "serious social dramatists" mit gesellschaftskritischen Zielen verstandenen Ibsen, Björnson, Shaw, Brieux, Sudermann und Hauptmann. Er erkennt jedoch auch die atmosphärische, ziselierte, feine Kunst und die Technik der Suggestion vor allem im R, dem er "shocking erotics" zuschreibt, und bestätigt fast verbatim Pollards Ansicht, "that Schnitzler's eroticism is far more insidious than the brutalities of Wedekind!" Überhaupt scheint für Henderson das Thema Schnitzlers zu sein: "a study of the erotic emotions of sex"; er kommt jedoch mit dieser Formulierung dem Sachverhalt etwas näher als Morgan. Zumindest im Ansatz erfaßt er den tragischen Unterton in A, ohne jedoch durch Weiterverfolgung, etwa seiner Kausalität, diesem Aspekt ganz gerecht zu werden: "Each partner follows the law of his own or her own nature - which means the line of least resistance." Noch schwächer ist sein Kommentar zum zugegebenermaßen bühnenwirksamen GK, der mit seiner ersten Bemerkung einen Ansatzpunkt zu einer tiefergehenderen Analyse geboten hätte: "We are, momentarily, in doubt if it is all jest or earnest, masque-

rade or reality. Thus is mirrored the confusion and mad unreality of this hour in France's history." Der Kritiker sieht weder in den Dramen der großen Form wie SB, F, JM noch im R oder der "graceful lewdness" des A den bleibenden Beitrag zur Weltliteratur, sondern in den in der Form weniger avantgardistischen und in der Thematik leichter an die Werke der "social dramatists" anzuschließenden M, L und V. ("Arthur Schnitzler", NAR CXVI, Nov. 1912, 635-45)

Die Jahre 1913-14 bringen zwei Stellungnahmen zum von Pohli für Amerika übersetzten und am 28.11.1912 am Kleinen Theater in Berlin uraufgeführten⁴⁰⁶ PB, der eher die Problematik des Antisemitismus behandelt als die Konfrontation zwischen Arzt und Priester, zwei Einstufungen der Werke Schnitzlers als wienerisch-leichte, bzw. schlüpfrige Produkte und den bereits in einem Punkt Schnitzler gerechter beurteilenden Artikel McArthurs, der in seiner Tendenz 1915 von Lewisohn aufgenommen wird.

Von Ende, die Schnitzler in ihrem Bookman-Artikel vom Oktober 1914 trotz (!) seiner jüdischen Abstammung als typischen Repräsentanten Wiens gelten läßt, bezeichnet PB mit seiner fehlenden Liebesgeschichte in der Nation als große Ausnahme im deutschen Sprachraum, der von "sex-ridden literature" beherrscht werde. Nach ihrer Inhaltsangabe des Stückes versichert sie den Lesern dieses Blattes: "There is no unnecessary dwelling on physical facts, no repulsive details are thrust upon the reader" und billigt Schnitzlers Thematik mit ihrer Kritik am Klerus und der Ärzteschaft als auch über Deutschland hinaus gültig. ("Notes on German Drama", N XCVII, July 17, 1913, 63f.; "Literary Vienna", B XXXVIII, Oct. 1914, 141-50)

Menckens Kommentar zu PB reibt sich vor allem an der uns nicht zugänglichen Übersetzung Mrs. Pohlis, die nach eigenen Angaben drei Viertel des Originaltextes gekürzt habe. Die vorliegende Version findet er "pretty dull stuff" und die Thematik insgesamt für Amerikaner uninteressant. ("The Russians", SS XLI, Dec. 1913, 153-60)

406 Ibid., 125.

Mit den Bemerkungen Clarks und Moderwells liegen zwei Stimmen vor, die Schnitzlers Werk als seichte, aber gekonnte Komödien einstufen. Clark sieht die Dramen als unmittelbare Mimesis des gebildeten und oberflächlichen Lebensstils des zeitgenössischen Wien und hebt als Hauptcharakteristika ihre "quiet cynicism and reminiscent moodiness" hervor. Für Moderwell ist Österreich das europäische Land mit den brilliantesten Komödien und Schnitzler bzw. Bahr Nachfolger Oscar Wildes. Er nennt Restbestände moralischer Barrieren - schlagwortartig von ihm mit "Puritanism" gefaßt - als für Amerikaner erschwerendes Element einer Würdigung von Schnitzlers "delightful comedies", bezeichnet aber selbst die Brücke zum Verständnis als schlüpfrig. Als ihn am meisten beeindruckendes Stück aus der Feder des Autors gibt Moderwell PB an, der aber seiner Ansicht nach mehr Interesse für Ideen und weniger für "obvious action" voraussetze. (Drama, 119; Theatre 208-10)

In Erna McArthurs den Wiener Dramatikern gewidmetem Artikel im von Margaret C. Anderson edierten Little Review, das sich nicht scheute, für E. Goldman und die theoretische Begründung des Anarchismus einzutreten, mischen sich hoffnungsvolle Erkenntnis mit Rückfällen in bisher von der weniger scharfsinnigen Kritik Gesagtes. Sie hält Grillparzer⁴⁰⁷ und dessen Hero und Leander mit seiner melancholischen Atmosphäre als Vorläufer Schnitzlers fest und bezeichnet A als impressionistisches Werk (ohne den Begriff näher zu erläutern), das für alle folgenden typisch sei.

407 Franz Grillparzer (1791-1871) wurde von der amerikanischen Kritik im von uns untersuchten Zeitraum weniger als unmittelbar aktueller Dramatiker denn als Klassiker empfunden. Daraus erklärt sich eine vorwiegend wissenschaftliche, literarhistorische oder philologische Behandlung des Österreichers durch Akademiker, etwa der von C.C. Ferrell gezogene und für Grillparzer durchaus günstige Vergleich zwischen seiner Medea und der des Euripides, oder O.E. Lessings Motivstudie: "The Medea of Euripides and the Medea of Grillparzer", SR IX, July 1901, 349-65; "Motive aus Schiller in Grillparzer's[sic] Meisterwerken", JEGP V, 1903, 33-43. Vgl. auch die unveröff. Diss. D. Heckens, Das Grillparzerbild im Anglo-Amerikanischen Ausland, Berlin 1944, eine Arbeit, die trotz substantieller Materialschwierigkeiten zum selben Urteil über Grillparzer als amerikanischen "Schulklassiker" (83) kommt, wie wir.

Als erste hebt sie klarer die Mischung von Leichtigkeit, Witz, Melancholie und dem Gefühl von Vergänglichkeit hervor: "... the pathetic element soon creeps into Anatol's frivolousness. The presentiment of the transitory dwells in his creation." Dennoch findet sie in dieser Mischung eine "wonderful serenity." Zur Technik erwähnt sie deren Ökonomie und Subtilität. In der Groteske GK erkennt sie lediglich ein Bild der Atmosphäre in Paris kurz vor der Revolution, nicht dagegen das raffiniert und ironisch gestaltete Übergehen von Spiel in Realität und umgekehrt. Daß McArthur den hohen Grad der bewußten Kunstschöpfung bei Schnitzler nicht erfaßt, geht auch aus ihrer Bemerkung hervor, wonach Schnitzler ein naiver, Hofmannsthal ein höchst bewußter Ästhet sei. Dem JM spricht sie trotz vieler interessanter Episoden die dramatische Einheit ab. Abschließend ist sie jedoch ehrlich genug zuzugeben, daß die Zeit für eine endgültige Würdigung Schnitzlers noch nicht gekommen sei. ("The Viennese Dramatists", LR I, Oct. 1914, 28-35, 55)

Im Jahre 1915 sind zu vermerken: Lewisohns an McArthur erinnernde Ansätze einer verständnisvolleren Kritik, aber auch seine an jene Kritikerin erinnernde, durch verbalen Enthusiasmus nur noch gesteigerte Hilflosigkeit, McAffees grundsätzliche, aber mit der Vorstellung eines platten, angeblich "objektiven" Realismus⁴⁰⁸ gekoppelte Bemerkung zur Freiheit der Themenwahl, der recht verständnisvolle und in fördernder Absicht verfaßte Artikel der New Republic, Lauers gattungstheoretische Einstufung und die Ablehnung der unter enger ethisch-ästhetischer Optik gesehenen Themen und Psychologie bei Towse.

Lewisohns Kommentar zu Schnitzler ist mehr enthusiastischer als kritischer Natur. Er stellt ihn in seiner Hierarchie der deutschsprachigen Dramatiker gleich hinter Hauptmann, der seinerseits Schnitzler schätzte und nach dem Skandal des R ein vermehrtes Erscheinen seiner Stücke auf der Bühne fordern sollte.⁴⁰⁹ Schnitzlers Technik, hier in Verbindung mit A, reißt Lewisohn zu Aus-

408 Zur Problematik eines subtileren Realismusverständnisses vgl. R. Brinkmann, Wirklichkeit und Illusion, Tübingen 1957, bes. 309ff.

409 G. Hauptmann, Die Kunst des Dramas. Über Schauspiel und Theater. Zusammengestellt von Martin Machatzke, Berlin-Frankfurt/M.-Wien 1963, 89.

rufen heller Begeisterung hin: "What lightness and firmness of structure! What exquisite limpidness in the medium of dialogue! What melancholy and caressing grace!" Ansätze zu einer Gesellschaftskritik wie in M, F und V sind für ihn nur in sehr abgeschwächter Form vorhanden. Höher als L und als Schnitzlers Einakter stellt er den EW und den RL, ohne eine Begründung dafür anzuführen. Interessanter, aber leider ohne Konsequenzen sind schon Lewisohns Bemerkungen zur Thematik: "The thirst for illusion and the necessity of yielding to it" und zur Kunst Schnitzlers als einer komplexen Form: "The art of Schnitzler is an extraordinarily ripe and complex product." Er gesteht sich und seinen Lesern wie im Falle Wedekinds, bei allem mutmaßlichen Erkennen von Schwierigkeiten seine Unfähigkeit ein, sich mit dem Autor anhand der ihm zur Verfügung stehenden kritischen Vokabular auseinanderzusetzen: "To communicate a sense of its quality is a matter of the last difficulty." Der Eindruck der Unfähigkeit wird durch Lewisohns Schnitzlerkommentar in seinen an der University of Wisconsin gehaltenen und 1916 veröffentlichten Vorlesungen mit dem dürren Hinweis auf die Fähigkeit der Dramenfiguren zur Selbstanalyse wie zur subtilen und natürlichen Sprache bei allem guten Willen des Kritikers eher erhärtet als verwischt. (Drama, 154-62, Spirit, 39)⁴¹⁰

In der Rubrik der Buchbesprechungen der Yale Review gibt Helen McAfee ihrer Überzeugung Ausdruck, daß jetzt, wo eine Reihe von Schnitzlers Dramen in Übersetzungen vorliegen, - sie bezieht sich auf die Übertragungen Björkmans und M.B.Samuels - der Ruf des Autors in den USA steigen würde. Aus dem 1913 bei McClurg erschienenen und von Samuel übersetzten Band erscheint der Kritikerin GK als das bei weitem interessanteste Stück, das sie auf Grund der von ihr leider nicht angeführten "original and effective technique" und der ökonomisch gehandhabten Charakterisierungskunst mit an die Spitze der Dramen Schnitzlers und des zeitgenössischen Dramas überhaupt stellt. Dagegen verhält sie sich dem Einakter G gegenüber reserviert - das Ausgerichtetsein auf eine These stört sie, und so stuft sie es abwertend als

410 In seiner Sammlung von in der Nation publizierten Artikeln bezeichnet Lewisohn Schnitzler neben Strindberg summarisch als besten Verfasser von Einaktern überhaupt, und dies auf Grund einer "beautiful awareness of the dramatic life in hushed and muffled things." "The One-Act Play in America", Stage, 116-20.

"problem play" ein. Zu P bemerkt sie die dem zeitgenössischen Geschmack angepaßten, in nicht allzu hohem Ton verfaßten Blankverse, die sie lobend vom gekünstelten Stil Stephen Phillips' absetzt, und denen sie als Versdrama eine echte Chance für die Bühne gibt. Das 1915 bei Kennerley in der Übertragung Björkmans publizierte Z wird dank seiner Thematik und seiner zwei Protagonisten, einem Künstlerehepaar, das sich dem fatalen Test der Wahrhaftigkeit unterwirft, dagegen warm empfohlen. Zu KM weist McAffee auf den durchgehaltenen köstlichen Konversationsstil hin. Von grundsätzlicherer Bedeutung ist ihre Bemerkung zur möglichen Ablehnung der "moral atmosphere" in Schnitzlers Werk bei der amerikanischen Leserschaft. Ihr eigener Standpunkt ist der, daß der Autor keine Verteidigung oder Entschuldigung brauche, da er als Künstler lediglich die Realität mit "Gefühl und Intelligenz" wiederzugeben habe: "If he finds the gay world of Vienna lacking in all sense of social responsibility ... that is not his fault but his misfortune." Ihre Rechtfertigung des bei Schnitzler Dargestellten auf der Basis des so verstandenen Realismus, der der hochgradig bewußten Kunst Schnitzlers sicherlich nicht ganz gerecht wird, erfährt eine abschließende Ergänzung durch den Hinweis auf die leicht mögliche Verifizierung dieser Welt, die jetzt allerdings mit dem Weltkrieg wohl unweigerlich untergehe. (YR n.s. V, Oct. 1915, 192-7)

Der Theaterkritiker der reformfreudigen New Republic, deren Editorenkomitee auf Grund ihrer finanziellen Unterstützung durch die Straights von Mencken "'kept idealists'" genannt wurden (HAM V, 196f.), hofft auf ein intelligenteres, informierteres und anspruchsvolles amerikanisches Publikum, um Schnitzler auch in den USA zu seinem Recht zu verhelfen. Was er an ihm schätzt, kommt in folgender, vor allem auf Schnitzlers psychologischen Qualitäten abzielenden Aufzählung zum Ausdruck: "A deep-soul explorer with the subtlety of a kleinmeister, an ironist revealing obscurest secrets, a profound discoverer who reports his discoveries lightly." Im Gegensatz zu Towse erkennt sich dieser Kritiker, der möglicherweise Freud⁴¹¹ und auch Theodor Reiks Schnitzlerbuch

411 W.D. Sievers, 25, bezeichnet Schnitzler vierzig Jahre später wegen seiner engen Verbindung zur Psychoanalyse als "ersten Freudianischen Dramatiker."

gelesen hat, mit allen Menschen in den zugegebenermaßen oft seltsamen Gedanken und Handlungen der Schnitzlerschen Gestalten, gesteht also dem Österreicher eine generell gültige Kraft der psychologischen Enthüllung zu:

By the strange words, strange acts, strange decisions of his characters, Schnitzler makes us aware of a strangeness which is common to us all, and which without his help most of us are conscious of at moments only ... and drive it away.

Zu den Gestalten im WL, das am 14.10.1911 im deutschen Sprachraum gleich von neun Theatern uraufgeführt worden war,⁴¹² und das er in einer von ihm gelobten Aufführung im deutschsprachigen Irving Place Theatre gesehen hatte, die den Anlaß dieses Artikels darstellt, bemerkt er eine härtere, weniger sympathische Zeichnung von Seiten des Autors. ("After the Play", NR IV, Oct. 9, 1915, 263f.)

Huneker bekennt generell und vage in Apes (211-7) seine Bewunderung für Schnitzlers Dramen, von denen er mehrere auf der Bühne gesehen hat, zuletzt PB im Kleinen Theater in Berlin, wo es am 28.11.1912 seine Uraufführung erlebte.⁴¹³ Auch dieses Stück lobt Huneker, vor allem wegen seiner psychologisch schlüssig und fair gestalteten Charaktere, hat jedoch auch Bedenken, was die These und die dramatische Kohärenz des Werkes betreffen. Schließlich erscheint ihm Ibsens 1882 geschriebener Volksfeind als Einfluß sehr deutlich und in Gestaltung und Inhalt überzeugender, weniger akademisch und sentimental.

Edward H. Lauer sieht im von John Towner Frederick gegründeten und in Iowa City edierten Midland, das bald durch seine Veröffentlichung guter short stories bekannt werden sollte (HAM V, 180ff.), Schnitzler als einen ultramodernen Repräsentanten unter mehreren dafür, daß mit dem Naturalismus die Tragikomödie wieder möglich geworden sei. Ferner führt er den Autor, wie auch Hofmannsthal und Wedekind, als Zeugen an für eine Umwälzung des Begriffes "dramatisch" im Sinne einer lockeren Verbindung einer Reihe von einander verwandten dramatischen Vorfällen an. Während Lauer sich also im technischen Bereich recht hellichtig und geschickt be-

412 R. Urbach, 125.

413 Loc. cit.

wegt, fällt er innerhalb der Thematik wieder ins konservative Lager zurück, wertet er doch Schnitzler, wie Hofmannsthal, als Repräsentanten einer hyperästhetischen Welt, deren Produkte durch pathologische Tendenzen verunstaltet würden und von geringer Dauer seien. ("The German Drama of the Present Century", Mid I, May 1915, 154-64)

Towse bleibt sich in seiner Rezension in der Nation des von Björkman übersetzten und zur Modern Drama Series gehörenden Band treu. Während er generell die bereits mehrfach erwähnten und gelobten Qualitäten des Schnitzlerschen Dialogs und der Charakterzeichnung wiederholt, greift er, nicht ohne moralisches Engagement, die von Björkman im Vorwort und auch von McArthur geäußerte Behauptung an, Schnitzlers Kunst sei als Spiegel der Wiener Gesellschaft und Atmosphäre zu nehmen - ein Versuch, mit Hilfe des diskutablen Realismusbegriffs die Problematik ethisch-ästhetischer Natur zu entschärfen, sie zugleich wirklicher und ferner, in jedem Falle aber dem eignen Publikum akzeptabler erscheinen zu lassen. Towse erfüllt dies mehr, als er es als bedrohliches Manöver erkennt; für ihn sind Schnitzlers Figuren ausgewählte Typen, die exzentrische Gruppen bilden und keineswegs Leben im allgemeineren Sinne repräsentieren. Man erinnert sich, daß mit ähnlichen Argumenten schon einer Verurteilung von Gestalten Ibsens, Strindbergs und Hauptmanns im Sinne des "Idealismus" das Wort geredet wurde. Dieser Eindruck erhärtet sich bei der Berücksichtigung der für die Dramenfiguren verwendeten Adjektive: "abominably selfish" und "shallow, immoral and materialistic" - womit jedoch Towse immerhin sensibler war als viele Kritiker, die nur seichte Konversations- und Salonkomödien in Schnitzlers Werken sahen. Der Geist aber, der diese Gestalten schuf, ist nach Towse "one of hard, glittering, intellectual cynicism altogether unwholesome and uninspiring." Er fühlt offensichtlich seine eigenen "finer instincts and principles" verletzt, deren Absens er allen Personen in EW, KM und Z vorwirft, und verdammt, an Winters Unversöhnlichkeit erinnernd, das Drama dieses - nicht näher definierten - Typs: "The more brilliant it is, the more pernicious it is likely to prove." ("Modern Vienna", N CI, Oct. 7, 1915, 442f.)

6. Hugo von Hofmannsthal: weltferner Ästhet und Dichter
der Elektra

Mit Hofmannsthal (1874-1929) kommen wir zum zweiten Österreicher nach Schnitzler, der als sehr persönliches Echo und Ausdruck der Spätzeit der Donaumonarchie und ihren gefährdeten geistigen und gesellschaftspolitischen Werten gesehen werden kann.⁴¹⁴ Wie im Falle Schnitzlers war die Rezeption der dramatischen Werke Hofmannsthals bis 1915 in Umfang und Streuung sehr begrenzt und setzte erst mit dem Jahr 1908 ein. Dies erklärt sich einmal mit der zu diesem Zeitpunkt bei Brentano erschienenen amerikanischen Ausgabe, der von Arthur Symons ein Jahr zuvor übertragenen E, und zum anderen durch die erste uns zugängliche, registrierte, englischsprachige Aufführung dieses Werkes im New Yorker Garden Theatre vom 11.2.1908, also nur fünf Jahre nach der deutschen Uraufführung in Berlin.⁴¹⁵

W.P. Eatons Reaktion auf die E als repräsentatives Werk für eine "als Zeit des Übergangs markierte Epoche, in der Hofmannsthal nach der ... Überwindung seiner Freiheit den Mythos und die Tragödie neu zu gestalten suchte",⁴¹⁶ setzt bereits die Akzente und den Ton für die meisten nachfolgenden Kommentare der amerikanischen Kritik. Sie ist geprägt einerseits vom pietätvollen Schrecken über die Neubearbeitung der altgriechischen Tragödie und andererseits von der starken Faszination des blutrünstigen Geschehens. Die Anwendung aristotelischer Kriterien liegt nahe; so sieht Eaton als Effekt des Werkes beim Zuschauer nicht "pity and fear", sondern "curiosity and horror." Ohne sich auf eine Analyse der Hofmannsthalschen Konzeption und der Problematik der sehr persönlichen Bezüge zu ihrem Autor oder des Vergleichs zur E des griechischen Klassikers⁴¹⁷ einzulassen, stellt der

414 Vgl. z.B.: C.E. Schorske; R. Alewyn, "Hofmannsthal und diese Zeit", in: Über Hugo von Hofmannsthal, Göttingen 1960, 5-13; C.J. Burckhardt, Erinnerungen an Hofmannsthal, München 1964, 11; zum "Wiener Wert-Vakuum" vgl. H. Broch, Hofmannsthal und seine Zeit, München 1964, 49, u.ä.

415 Vgl. R. Goldschmitt, Hugo von Hofmannsthal, Velber 1968, 77.

416 W. Jens, Hofmannsthal und die Griechen, Tübingen 1955, 9.

417 Vgl. dazu W. Jens, 68ff. M. Kesting, Entdeckung, 157, 161. W. Volke, Hugo von Hofmannsthal, Reinbek 1967, 95ff.

Kritiker das Werk der Antike als ohne Zweifel "a far more satisfactory and uplifting thing" dar. Seine freundlich gemeinte Schlußbemerkung zu dieser "psychopathic study" wird durch die Kumulation negativer und einschränkender Vokabeln dem Werk als orientalistisch-exzessive Studie mit exotischem Schaudereffekt für brave Bürger nicht gerecht:

Judge it not as Greek drama, but as something modern and deliberately cruel and bloodlustful, something quite godless and sordid, not sublime, and the new Electra will hold for you a new sensation, a strange allurements, inspire a shiver of delicious horror, a shudder of unsatisfied delight. ("Sophocles in the Back Yard", in: Stage, 83-95)

Hamiltons Bemerkungen zum selben Stück im Forum ähneln denen Eatons bis zu den Vergleichen mit Wilde, dessen Salome und der Erwähnung des bei Sophokles und Hofmannsthal so verschiedenartigen Effekts. Mehr noch als Eaton betont Hamilton die Faszination von E als Drama, der sich auch Schnitzler, vor allem bei eigener Lektüre, nicht hatte entziehen können,⁴¹⁸ verwehrt ihm aber die Zugehörigkeit zur Spitzengruppe innerhalb des poetischen Dramas, da es seinen stark ethisch bestimmten, kritischen Kriterien zuwiderläuft: "it lacks augustness and serenity." ("The Tone of the Mid-Season Plays", F XXXIX, April 1908, 503-18)

In den zwei in den Jahren 1910 und 1911 erschienenen Beiträgen dominiert die Feststellung des kunstvollen, etwas überzogenen Ästhetizismus dieses Werkes und von Hofmannsthals Kunst ganz allgemein, ohne jedoch in präzisere technische Analysen zu münden.

Birnbaum kritisiert E vor allem auf Grund seiner fehlenden dramatischen Kraft, er findet sie zu verbos, zu statisch, und Hofmannsthals Werk im ganzen viel zu aristokratisch, um je in Amerika Anklang zu finden. ("Some Contemporary German Tendencies", B XXX, Jan. 1910, 501-10)

418 Vgl. Brief Schnitzlers an Hofmannsthal vom 25.3.1909 in: Hugo von Hofmannsthal. Arthur Schnitzler. Briefwechsel. Hg. T. Nickl und H. Schnitzler, Frankfurt/M. 1964, 245.

In ähnliche Richtung geht Pollards Kommentar zu Hofmannsthal in seinen Masks (284-8), wo er den Dichter als feinste Verkörperung des Wiener Ästhetentums, als Meister des kunstvoll gesetzten Wortes, der Form und der ziselierten Kontur darstellt, aber auch sein fehlendes schöpferisch-dichterisches Genie moniert: "A virtuoso in words, but never ... the voice of humanity." Nur in TUT, den Pollard im Original gelesen hatte, fand er ein Echo wirklichen inneren Erlebens.

Zwei Bemerkungen von Endes, 1912 und 1913 veröffentlicht und ähnlichen Inhalts, enthalten Elemente einer Wertung, wie wir sie schon bei Birnbaum und Pollard vorfanden. Im Theatre Magazine vom Juli 1912 wird Hofmannsthal mehr noch als Schnitzler als "typical product of an effete hyper-culture" gesehen. Von Ende bemängelt seine enge, ihrer Meinung nach egozentrische Thematik und seine auf Effekt, nicht aber auf Wahrheit abzielende Dramatik, gesteht dem Österreicher jedoch Meisterschaft in der Form und im stilistischen Bereich zu. In ihrer Sammelrezension im Bookman vom Oktober des folgenden Jahres über das "literarische Wien" ist sie in ihrer Beurteilung des Schnitzlerschen Werkes als Ausdruck eines ungelebten, isolierten und dekadent-rückwärtsgewanten Lebens noch schärfer. Sie äußert Zweifel, ob die Werke Hofmannsthals je in Amerika ohne das Medium der Musik eines Richard Strauss zur Kenntnis genommen worden wären. ("Giants of the German Drama", TM XVI, July 1912, 5-8, XI; "Literary Vienna", E XXXVIII, Oct. 1913, 141-55)

Die drei uns für das Jahr 1914 vorliegenden Kommentare zur E sind, vor allem im Vergleich zu den Äußerungen Eatons und Hamiltons aus dem Jahre 1908, wesentlich freier von ethisch-ästhetischen Vorbehalten. Moderwell bezeichnet das Stück qua Drama als "firm and vigorous", aber eben zugleich als Ausnahmefall im Werk Hofmannsthals. Er sieht, mit durchaus fördernder Intention, E in einem psychologisierenden Ansatz als "a terrible study in the psychology of repression." Eher befremdend wirkt seine selbstsicher vorgetragene und von inzwischen historisch gewordenen Ereignissen wohl nicht ganz unabhängige Feststellung: "For the brutal vigor of the writer's verse the German language was the ideal medium." Die im Sommer 1913 vom Poet-Lore angebotene Ver-

sion von TUT wird von Moderwell, allzu knapp, wenn auch freundlich, als echter Beitrag zum zeitgenössischen Drama bezeichnet. (Theatre, 234)

Clarks Kommentar zu E - weitere Werke Hofmannsthals bleiben einmal mehr unerwähnt - streicht sowohl die Stringenz, den Theaterzuschnitt heraus, ist aber zu knapp gehalten, um weitere Rückschlüsse auf seine Einstellung zu dem Dichter zu gewähren. (Drama, 128)

McArthur, die bereits im Zusammenhang mit Schnitzler zu Wort kam, greift mit dem Bild Hofmannsthals als dem weltfremden Ästheten ein uns schon in der Kritik vertrautes Motiv auf. In der E, die sie für seinen interessanten dramatischen Versuch hält, weist sie, wenn auch ohne moralisierend-abwertende Intention, auf den Horror und die Wildheit der geschilderten Psyche hin und betont, wieder bedauerlicherweise ohne genauere Analyse, die damit verbundene Intensität der Bühnenwirkung. ("The Viennese Dramatists", LR I, Oct. 1914, 28-35)

Als erster Kritiker stellt ein Jahr später Lewisohn Hofmannsthal in den Konnex der neuromantischen Bewegung. Auch er deklariert ihn als Typ des weltfernen, vorwiegend lyrisch-subjektiven Dichter mit archaisierender und egozentrischer Weltsicht. Seinen bis 1899 entstandenen Werken spricht er das Attribut "dramatisch" ab, lobt jedoch ihre formale - gemeint ist wohl die sprachliche - Perfektion. Als gelungenen Ausbruch aus dem Ästhetizismus bezeichnet Lewisohn TUT, als Meisterwerke, ohne Begründung und Analyse, des bisher vorliegenden Gesamtwerkes E und ÖS. (Drama, 258-65)

7. Hermann Bahr: für Amerika Autor der Komödie Das Konzert

Von den vielfältigen Rollen Bahrs (1863-1934), den Georg Lukács abwertend als "die Karikatur ... vom ... Avantgardismus"⁴¹⁹ bezeichnete, und der Schauspieler, Dramaturg, vor allem ab Herbst 1906 bei Max Reinhardt am Deutschen Theater in Berlin,⁴²⁰ emittenter, oft prophetischer Kritiker und Theoretiker⁴²¹ und mit

419 G. Lukács, "Es geht um den Realismus", in: Essays über den Realismus, Berlin 1948, 156.

420 Vgl. H. Kindermann, Hermann Bahr. Ein Leben für das europäische Theater, Graz-Köln 1954, 61ff.

421 Vgl. dazu Hermann Bahr, Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904. Hg. G. Wunberg, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, 1968.

über 80 Stücken höchst produktiver Schauspiellautor war, wurde dem amerikanischen Leser für unsere Zeit nur seine Autorenschaft für ein einziges Stück, der Komödie K bekannt.⁴²²

Das Richard Strauss gewidmete Stück war 1909 in Berlin bei E. Reiss herausgekommen und erlebte durch den gebürtigen Österreicher Leo Dittrichstein im Belasco Theatre seine Premiere, der noch eine triumphale Serie von 263 Aufführungen folgen sollte. T.H. Dickinson erachtete das K für wichtig genug, um es in der von Bahr autorisierten Übertragung von B.Q. Morgan in die von ihm edierte zweibändige Anthologie Dramatists (1921, second series) aufzunehmen.

Die fast durchweg freundlichen Kommentare zu Bahr konzentrieren sich also auf das K und auf dessen erfolgreiche Aufführung im Oktober des Jahres 1910,⁴²³ wobei die Kritik mit Lob für die glänzende Belasco-Inszenierung nicht geizt. Der versöhnliche, konservative Moralvorstellungen durchaus zufriedenstellende Schluß - der große Musiker Gustav Heink und seine um eine Generation jüngere, ebenfalls verheiratete, zeitweilige Gespielin Delfine werden durch die ebenso kluge und verständige wie zielbewußte Gattin Heinks, Marte, zur Raison und Einsicht in ihre wirklichen Interessen und Neigungen gebracht - ermöglicht es selbst der gestrengen Nation die die Institution der Ehe konsolidierende und die Künstlernatur persiflierende Komödie als gelungen zu bezeich-

422 Eine erste, schüchterne Andeutung über Bahr als Kritiker findet sich bei P. Grumann, "Arthur Schnitzler", P-L XXIII, Jan.-Febr. 1912, 25-41. Zwei Jahre später findet sich im bereits genannten Artikel McArthurs die knappe Bemerkung zu Bahr als Vorkämpfer und Auslöser der Moderne in Österreich. "The Viennese Dramatists", LR I, Oct. 1914, 28-35, 55. H.F. Rubinstein versucht im ersten etwas weiter ausgreifenden Artikel zu Bahr im Forum vom März 1915 ein gerechteres Portrait zu zeichnen, nennt ihn "the German Bernard Shaw" und bedient sich Shaws als Folie. Dennoch bleiben seine durchaus fördernd gemeinten Ausführungen völlig vage. Der Kritiker streicht völlig zu Recht die faszinierende, schillernde, rastlose, stets auf Entdeckung und gleichzeitige Assimilation derselben bedachte Persönlichkeit Bahrs heraus, besitzt jedoch nicht genügend Kenntnisse von der "europäischen Szene", um konkrete Beispiele für die Vielfalt und Relevanz des gebürtigen Linzers anführen zu können. "The German Bernard Shaw", F LIII, March 1915, 375-9.

nen, ihr "Frische" und "Humor" zu bescheinigen und ihren Lesern zu empfehlen. ("Drama and Music", N XCI, Oct. 6, 1910, 323f.)

Nathan, der in seiner Liste der zehn besten New Yorker Aufführungen der abgelaufenen Saison das K hinter Augustus Thomas' As a Man Thinks an die dritte Stelle stellt, und zwar auf Grund seiner relativ unverbrauchten Thematik und glänzenden Inszenierung, betont in einem pun den Anteil am Erfolg der Komödie des "Hexers" David Belasco: "The Concert is a gem. Without the Belasco touch it might have been little more than a germ." ("Seeing New York Through Opera Glasses", SS XXXII, Dec. 1910, 157-62; "The Dramatic Decameron", SS XXXIV, Febr. 1911, 163-5)

Weniger der das K seiner Ansicht nach gründlich amerikanisierenden Inszenierung als Bahrs Stück selbst, gilt die Aufmerksamkeit Hamiltons. Er fühlt sich angezogen von der im guten Sinne gedämpften Atmosphäre, vom abgeklärten Humor⁴²⁴ und, was für Hamilton typisch, wenn auch hier nicht ganz unangebracht ist, von der "sound lesson in life." ("The Plays of the Autumn Season", B XXXII, Dec. 1910, 340-52)

White vom Munsey's, den wir wiederholt nicht gerade intellektueller Höchstleistungen überführen konnten, legt mit seiner keineswegs ironisch gemeinten Bemerkung, die wohl aus dem Titel und Berichten seiner Kollegen abgeleitet wurde, für Musik im Theater sei eben zur Zeit starke Nachfrage durch das Publikum, den Verdacht nahe, daß er das Stück selbst nicht gelesen oder gesehen hat. Dennoch trägt auch er bei zum allgemeinen positiven Tenor der Kritik, indem er das K als von der Thematik her interessant, gut gespielt und einem breiten Publikum in seinen eigenen Erfahrungen zugänglich (!) bezeichnet. ("The Stage", Mun XLIV, Dec. 1910, 411)

Die mit dem Titel seines Artikels "What Is a Good Play?" gestellte Frage beantwortet Eaton im Herbst 1912 im Falle von

423 Nach Pollard war das K der damals größte internationale Erfolg eines deutschsprachigen Stückes. Masks, 270, 292.

424 Bahr schrieb in seinem Selbstbildnis (Berlin 1923, 214), daß er mit seinen Lustspielen "die Menschheit nicht auslachen, sondern anlachen wollte."

Bahrs Komödie positiv, und zwar auf Grund der darin illustrierten "shrewd wordly wisdom and humor" und der gelungenen Fusion seiner im übrigen vagen Kriterien von Wahrheit und interessanter Handlung. ("What Is a Good Play?", AM LXXIV, Sept. 1912, 615-23)

Eine einzige kritische Stimme, die des ernsten Winter, die sich schon in der Tagespresse des Jahres 1910 gemeldet hatte, wehrt sich gegen die freundliche Bewertung des K. Winter schreibt den Erfolg des Stückes vor allem der vorzüglichen Inszenierung und Regie Belascos zu; das Werk selbst tut er als Farce mit einsetzender "violent absurdity" ab. (Belasco, II, 291f.)

Das zweite, mehrfach besprochene Drama Bahrs⁴²⁵ sind die 1911 bei S. Fischer, Berlin, publizierten Ki, die dem geschäftstüchtigen Belasco, der nach Moderwell in der sicheren Annahme eines finanziellen Vorteils unbedenken die New Yorker Aufführungsrechte bezahlte, wegen ihrer für Amerika anstößigen Thematik einen Reinfluss bescherten. Der heiratswillige junge Mann in dem Stück war nämlich, wie sich herausstellte, der Halbbruder seiner Braut, was dem Stück eine Karriere auf der seriösen New Yorker Bühne unmöglich machte. Moderwell bemerkt dazu: "The detachment necessary to view such a plot as this as comic material illustrates the totally different viewpoint of the cosmopolitan European audience." Der Kritiker hatte schon im Zusammenhang mit Schnitzler die für Amerikaner mit strengen ethisch-ästhetischen Normen schwierige Würdigung einiger Bereiche der europäischen Dramentechnik erwähnt. Moderwell geht hier, in Theatre (211f.), so weit, Bahrs Dialogkunst an die Spitze aller kontinentaleuropäischer Dramatiker zu stellen.

425 A. von Ende hatte zusätzlich Bahrs Einakterband G in einer Sammelrezension im Poet-Lore vom Winter 1907 erwähnt und ihre Suggestionskraft und Technik gelobt. Dieselbe Kritikerein gibt Anfang Januar 1913, also zwei Jahre nach der Publikation in Deutschland, dem Lustspiel T einen wohlwollenden Kommentar und stellt dabei die gekonnte Charakterisierung von Berliner Typen heraus. Beide Werke sind in dem von uns geprüften Material nicht mehr besprochen worden. "Among the German Writers", P-L XVIII, winter 1907, 481-6; "Notes on German Drama", N XCVI, Jan. 2, 1913, 17f.

Vor Moderwell hatte die Nation überraschenderweise äußerst wohlwollend, wenn auch sehr kurz und offenbar unter dem Eindruck des bereits bekannten, und geschätzten Dramas Bahrs, zu dem Dreiakter Ki Stellung genommen und zwar im Jahre ihrer Publikation in Berlin: "The work is really delightful and sparkles with the bright and graceful wit which distinguishes all of Bahr's plays." ("Notes on German Drama", N XCIII, Aug. 10, 1911, 128)

V. DIE RUSSISCHEN DRAMATIKER

1. L.N. Tolstoi: als Dramatiker ein Außenseiter⁴²⁶

Tolstoi (1828-1910) gehört wie alle russischen Dramatiker zu den aufführungsschwächsten Dramatikern innerhalb der von uns untersuchten Periode. B.H. Clark (Drama, 49f.) führt nur drei Aufführungen an, von denen lediglich das deutschsprachige Irving Place Theatre, das im Frühjahr 1903 MF gab, mit einer professionellen Truppe aufwarten konnte. Eine Breitenwirkung, auch und gerade bei der Kritik, konnte somit nicht erwartet werden. Allerdings profitierte der dramatische Nachlaß in gewisser Weise von der bis 1910 in den USA etablierten Berühmtheit des Russen,⁴²⁷ die sich auf seine Erzählungen, seine Romane und seine eng mit seiner Biographie verknüpfte ethische Doktrin stützt.

Die relativ hohe Anzahl der versuchten Dramatisierungen, vor allem von Auferstehung, die noch im Herbst/Winter 1918 die stattliche Anzahl von 204 Aufführungen erlebte, bestätigen dies.⁴²⁸

426 In folgenden zwölf Beiträgen werden Tolstois Erzählprosa und seine Ethik, meist in Verbindung mit seinem Leben, erwähnt, nicht aber seine Dramen: F.W. Farrar, "Count Leo Tolstoi", F VI, Oct. 1888, 109-24 und "Count Tolstoi's Religious Views", F VI, Dec. 1888, 337-49; J.F. Hapgood, "Count Tolstoi at Home", Atl LXVIII, Nov. 1891, 596-620; G.C. Edwards, "Tolstoi", SR IX, Oct. 1901, 457-72; L. Strachey, "Anarchism in Literature", Cr XXXIX, Dec. 1901, 530-4; W.D. Howells, Passions, 183-9; V. Lee, "Tolstoy as Prophet. Notes on the Psychology of Asceticism", NAR CLXXXII, March 1906, 524-41; B. Gorin, "Feminine Types in Tolstoy's Works", SR XVI, Oct. 1908, 442-51; W.D. Howells, "Lyof N. Tolstoy", NAR CLXXXVIII, Dec. 1908, 842-59; "Tolstoy", D XLIX, Dec. 1, 1910, 445f.; "Count Tolstoy", O XCVI, Dec. 3, 1910, 761f.; A. Thurber, "Tolstoy's Art", SR XXII, July 1914, 329-40.

427 F.L. Mott setzt für den Beginn einer breiteren Rezeption von Tolstois Romanen das Jahr 1886 an mit den Übertragungen der Pariser Version von Krieg und Frieden durch W.S. Gottsberger und einer vom Harpers Verlag bewerkstelligten, sechsbändigen Ausgabe Golden Multitudes, New York 1947, 182f.

428 Es ist charakteristisch, daß die zwölfbändige, von N.H. Dole, dem Autor einer Tolstoi-Biographie (1911), edierte Tolstois-Ausgabe, New York 1899-1902, keine Dramen enthielt.

Die erste uns zugängliche kritische Äußerung zu einem Drama Tolstojs betrifft die Ende Oktober 1886 begonnene, innerhalb von zwei Wochen abgeschlossene⁴²⁹ und durch einen Kriminalfall des Kreisgerichts in Tula, wo Tolstojs Freund N.V. Stavydow als Staatsanwalt fungierte, angeregte MF.⁴³⁰ Der Berichterstat-ter der Nation in Berlin, J.K.P.[Paulding] berichtet im Januar 1901 von der dortigen Aufführung am Deutschen Theater, wo das Stück nach seiner Freigabe durch die Zensur ab 3. November 1900 von Brahm in öffentlichen Vorstellungen gegeben werden konnte.⁴³¹ Schon bei einer früheren Lektüre hatte Paulding der "horror" des Stückes erregt. Auf der Bühne traf ihn jedoch MF "with the shock of a revelation ... of peasant lust, avarice, debauchery, and crime, with its culminating scene of self-denunciation and remorse." Der Kritiker lobt den Realismus Tolstojs besonders bei der Zeichnung seiner Charaktere, von denen jeder menschlich bleibt und deshalb noch an furchtbarer Ausstrahlung gewinnt. Er stellt das Werk in seiner Wirkung auf die Phantasie der Zeitgenossen über die des Agamemnon der Orestie des Aischylos, da es eher die für die Moderne typische "wider social consciousness" an-spreche.

Daß Paulding durchaus auch die Fremdheit der Welt im MF empfin-det, erhellt aus seinem nachfolgenden Kommentar zu Björnsons Über Unsere Kraft, das ihm mit seiner eher aktivistischen, kämp-ferischen Note, "the very life-breath of the civilization of the West", sehr viel näher steht. ("At the Berlin Theatre", N LXXII, Jan. 17, 1901, 47f.)

Ein Anwalt für MF findet sich in N. Hapgood, der bei aller Ver-bundenheit mit dem konventionell strukturierten Drama und seiner Vorliebe für eine "Moral" häufig zeitgenössische Werke am deutsch-sprachigen Irving Place Theatre und am jiddischen Theater der New Yorker East Side besucht. Im Herbst 1901 zeigt er sich von der Inszenierung des Stückes durch die "armen und vergessenen Juden der Bowery" beeindruckt, bezeichnet es als geniales Meisterwerk

429 Vgl. H. Troyat, Tolstoï, Paris 1965, 555.

430 Vgl. W. Allerhand, Leo Tolstojs Dramen, Diss. Kiel 1927, 63. Er verlegt den Abschluß der Arbeit an diesem Drama in den Dezember 1886; ibid., 68.

431 W. Allerhand, 113.

und Auslöser von ihm durchaus bejahten "higher and worthier feeling." Selbst eine Aufführung durch Schüler der Sargent Schauspielschule, in der sich die Mittelmäßigkeit der schauspielerischen Leistung und die hölzerne Übertragung durch Isabel Hapgood, die zudem das Stück in seiner Krudität gemildert und auf drei Akte reduziert hatte, die Waage halten, "made an impression of tremendous power", auch wenn er "the completion of the moral" vermißt. Technik, Psychologie und Aussage werden jedoch nicht analysiert. In einem Vergleich zu Ibsen gesteht Hapgood dem Norweger die bessere Technik zu, findet jedoch, ohne allerdings zu konkretisieren, Tolstoi

so incomparably clearer and stronger as a thinker and more final as a creator of character that the total dramatic effect of this tragedy is far higher than anything of the Norwegian's, as it is beyond Fuhrmann Henschel

Im April 1902 nimmt Hapgood die Aufführung dieser "tremendous tragedy" im Irving Place Theatre zum Anlaß, den englischsprachigen Bühnen New Yorks ein ähnlich hohes Niveau zu wünschen, nicht aber eine Analyse des ihn so beeindruckenden Werkes zu liefern. ("Drama of the Month", B XIV, Nov. 1901, 282-4; Stage, 219f.; "Drama of the Month", B XV, April 1902, 187-9)

M. Schütze, der in Zola, Ibsen und Tolstoi die Hauptvertreter und Väter des Naturalismus erkennt, sieht in seinem von uns bereits mehrfach erwähnten Artikel im Sewanee Review vom Oktober 1903 Tolstois Beitrag zur neuen literarischen Situation neben seinem Anspruch auf Wahrheitssuche und soziale Reformen vor allem mit MF in der "nonretributive idea" für den Bereich des Dramas. ("The Services of Naturalism to Life and Literature", SR XI, Oct. 1903, 425-43)

Mit Schützes dramentheoretischem Beitrag endet die erste kärgliche aber durchweg freundliche und auf MF konzentrierte Phase der Rezeption von Tolstois Dramen. Für die Zeit zwischen 1904 und 1911/12 sind lediglich zwei Kommentare festzuhalten, von denen der des Neuhumanisten und Herausgebers der Nation (1904-14), Paul Elmer Mores (1864-1937; OCAL, 563), negativ ausfällt und nicht ohne Grund sich zunächst bei Tolstois zwischen 1895 und 1897 verfaßter Antiästhetik Was ist Kunst? aufhält. In der

ersten Folge seiner Shelburne Essays (New York, 1904, repr. 1967; 193-224) vermag er die mit Zeichen von Hysterie vorge-tragene Zielvorstellung des Russen in Was ist Kunst? einer allgemeinverständlichen, realistischen, rationalistischen und von ethischen Forderungen determinierten Kunst nicht zu erfassen, zeigt sich vom allerdings beeindruckend umfangreichen Negativkatalog Tolstojs schockiert⁴³² und rückt ihn schließlich in die Nähe eines Pessimisten, wenn nicht eines Nihilisten:

It is because there is no note of spiritual joy in Tolstoi when he speaks from his own heart and lays aside the borrowed jargon of Christianity, it is because there is in him only the bitterness of a great and smitten soul, it is because there is in him no charity and tenderness, but only the bleakness of disillusion, that he must be counted in the end an enemy to faith and not an upbuilder.

Von ethisch-ästhetischer Entrüstung ist auch Mores Stellungnahme zu MF geprägt, das er in seiner französischen Version gelesen hatte,⁴³³ dessen ethisches Anliegen mit dem Sieg der Wahrheit, der Gottesfurcht, der Reue und der Liebe beim gefallenen Akim er auf Grund seines verletzten Gefühls für Schicklichkeit und Schönheit nicht erkennt, und das er daher mit einer an Winter erinnernden Heftigkeit als Kronzeugen für Tolstojs fehlenden Sinn für "beauty and joy" benennen kann:

The drama ... is one of the most revolting and heart-sickening productions of the past century. The imagination of the author has apparently dwelt on unclean objects until it has become crazed with a mingled feeling toward them of attraction and repulsion.

Die Chronik "Life and Letters" des Poet-Lore berichtet kurz im ersten und zugänglichen Kommentar zu Tolstojs Komödie FA, die Anfang Dezember 1905 vom Bostoner Twentieth Century Club gegeben wurde. Dem Werk wird vom Berichterstatter, wie dem russischen Drama ganz allgemein, ein Mangel an dramatischer Struktur nach-

432 Vgl. zum Zusammenhang von Was ist Kunst? mit Tolstojs rationalistischer Jugendperiode K. Hamburger, Tolstoi. Gestalt und Problem, Göttingen 1963, 45ff.

433 Die französische Fassung von MF war erheblich früher als die englische Version zu haben. Von Neyroud übersetzt war 1887 La Puissance des ténèbres (Paris) erschienen. Catalogue général der Bibliothèque Nationale, Paris, CXCI, 202. Die erfolgreiche Uraufführung des Werkes wurde durch Antoine in Paris am 10.2.1888 ermöglicht. W. Allerhand, 113.

gesagt.⁴³⁴ Charakterzeichnung und Humor werden jedoch als unnachahmlich und köstlich herausgestellt. Näheres über das Drama erfahren wir nicht. (P-L XVII, spring 1906, 135f.)

Die dritte Gruppe der uns betreffenden Tolstoi-Artikel fällt in die Jahre 1911/12 und befaßt sich mit den zwei im Nachlaß befindlichen Dramen: LL und LSF. Dabei wird von keinem der Kritiker eine im übrigen naheliegende Parallele thematischer Natur, etwa von LL mit "Herr und Knecht" gezogen, wie schon im Falle von MF keinerlei Bezüge zu den bekannten Erzählungen "Der Teufel" oder vor allem der in den USA zunächst von offizieller Seite als unsittlich gebrandmarkten Kreutzersonate⁴³⁵ und der dichterischen Konzeption der Teufelsthematik⁴³⁶ hergestellt wurde.

Während der Outlook lediglich vom Hörensagen dem LL "Originalität und starke Ausstrahlung" zuschreibt, haben R. Burton im Dial, der 1860 in Rußland geborene, uns als Autor von The Rise of David Levinsky (1917) und Herausgeber des Jewish Daily Forward bekannte Abraham Cahan (OCAL, 126) im Bookman und der anonyme Kritiker der Nation die Werke auch gelesen. LL wird von Cahan wenig präzise, aber umso enthusiastischer als "a most irresistible production" und als höchst interessantes Stück bezeichnet, dessen Protassow als gewinnendes Individuum und als Typ stellvertretend für die Seele Rußlands höchstes Lob erhält. Burton anerkennt im Dial wie Cahan die beeindruckende Zeichnung der Charaktere, betont jedoch, am traditionellen Dramentyp und dessen Technik orientiert: "judged as structure, growth, and climax it is emphatically material mishandled." Die Nation vom 20.6. weist neben einer Erwähnung der Thematik vor allem auf die an Gorki erinnernde Wahl von Tolstois Protagonisten als aus dem

434 Tolstoi gestand freimütig ein: "Von Theater und dramatischen Dingen habe ich nicht die geringste Ahnung." Vgl. Brief an Alexej A. Potjechin vom 18.2.1887. L.N. Tolstoj, Ein Briefwechsel mit russischen Dichtern und Schriftstellern, Hamburg-München 1964, 326.

435 Vgl. M. Doerne, Tolstoj und Dostojewskij, Göttingen 1969, 54f.

436 Im Jahre 1890 wurde die Erzählung wegen Verstoßes gegen die Sittlichkeit von der amerikanischen Bundespost nicht befördert und kein Geringerer als Theodore Roosevelt nannte Tolstoi "a sexual and moral pervert." M.L. Ernst and W. Eagle, To the Pure, New York 1929, 76.

dritten Stand stammend hin und bezeichnet die Tatsache, daß der Autor daraus ein lebendiges Wesen aufs Papier brachte als Beweis für dessen "artistic sympathy." Wesentlich unfreundlicher ist die Reaktion der Nation desselben Datums an anderer Stelle. Dort erfüllt das Stück weder die Voraussetzungen für ein erfolgversprechendes Traktat ("too manifestly a bit of special pleading"), noch für ein an technischer Fertigkeit gemessenes Drama. Trotzdem werden Tolstoi "sincere purpose and profound conviction" zugestanden. Die Charaktere werden in ihrer stilistischen Idealisierung kritisiert; ferner macht der Kritiker für die Katastrophe Fedjas weniger die Orthodoxe Kirche und die geltenden Ehegesetze als den Charakter Fedjas selbst verantwortlich.

Mit LSF vermag Cahan wenig anzufangen; er schlägt das Stück schlankweg den Interessenten der Biographie Tolstojs zu. Auch die Nation bezeichnet das Werk als "of interest chiefly to students of Tolstoy's personality" und weist auf die Gespaltenheit der Psyche des Autors nach dessen Bruch mit seiner Familie hin, die sich in dem im ganzen wenig überzeugenden Stück zeige, so z.B. in der Insuffizienz des Dialogs, der nie tragische Würde zu vermitteln imstande sei. Burton, der sich für LL auf Grund technischer Kriterien wenig erwärmen kann, kommentiert das Fragment gebliebene Drama weniger detailliert, aber desto wärmer und nennt es "a deeply moving piece of literature, with a direct simplicity and earnestness far more effective than any stage tricks could make it." ("Count Tolstoy's Literary Remains", O XCVII, March 25, 1911, 615f.; "The Posthumous Works of Leo Tolstoy", B XXXV, April 1912, 209-12; "Some Recent Dramas", D LII, June 16, 1912, 469f.; "Tolstoy", N XCIV, June 20, 1912, 613-5; "Drama", N XCIV, June 20, 1912, 621)

Als vierte und letzte Gruppe kritischer Äußerungen zu Tolstojs dramatischem Schaffen können wir die drei im Jahre 1914 veröffentlichten und jeweils von B.H. Clark, E. Goldman und K.H. Morderwell verfaßten Sammelbände heranziehen.

B.H. Clark stellt in seinem Handbuch Drama (49) in den dünnen Bemerkungen zu Tolstoi dessen fehlende technische Fähigkeiten fest. Allgemein sieht er in den Dramen nicht die Stärke des Autors. Goldmans Besprechung von MF gehört zu den schwächsten ihrer Significance (275-82).⁴³⁷ Während sie Tolstoi als radikalen, in Opposition zur Staatskirche stehenden Christen und als Inkarnation des Gewissens Rußlands zu fassen versteht, bleibt ihre Analyse zu MF völlig vage, ohne den sonst schon mehrfach erwähnten wachen Blick für gesellschaftlich und psychologisch relevante Zusammenhänge. Am konkretesten ist noch folgende Stellungnahme:

[Tolstoy] understood that the tragedy of the peasants' life is due not to any inherent viciousness but to the power of darkness which permeates their existence from the cradle to the grave.

Um eine Korrektur des offenbar weitverbreiteten amerikanischen Urteils: "Everything [Tolstoy] wrote after 1879 we simply regard as the work of a crazy man" bemüht sich Moderwell in Theatre (183-91), obwohl auch er sich mit den Dramen des Russen wegen der fehlenden Kohärenz ihrer Struktur und ihrer meist düsteren Atmosphäre schwertut und kaum zu einer wirklichen Analyse der Werke findet. Zu MF meint er etwa: "if it impresses you at all, [it] impresses you as one of the most terrible tragedies ever written." Er anerkennt die Anstrengung, der sich Tolstoi mit der Komödie FA unterzogen habe, stellt jedoch auch lakonisch fest: "but it is bitter humour." Dagegen lobt er, ebenfalls ohne nähere Analyse, die Charakterzeichnung im selben Stück. Am LL beeindruckt ihn die "pure picturesqueness of romantic imagination", was nicht unbedingt als Lob aufzufassen ist, denn ohne Angaben von Gründen stuft er das Werk als schwächstes der vier behandelten ein. Wie schon Cahan und der Kritiker der Nation von 1911 bzw. 1912 betont Moderwell den engen autobiographischen Bezug von LSF. Er gesteht dem unvollendeten Werk den Rang einer Tragödie zu: "It is the tragedy of the man who tries to be consistently religious."

437 Wie schwierig es ist, den Individualisten Tolstoi und noch dazu sein Oeuvre in eine politische Doktrin einzugliedern, zeigt u.a. der etwas mühsame Kommentar Rosa Luxemburgs, "Tolstois Nachlaß", NZ XXXI, Bd. II, 18. April 1913, 97-100, und ist den Bemerkungen Lenins zum Tode Tolstois, wie "L.N. Tolstoi", "L.N. Tolstoi und die moderne Arbeiterbewegung" und "Tolstoi und der proletarische Kampf" in: W.I. Lenin, Über Kultur und Kunst, Berlin 1960, 120-31, zu entnehmen.

2. M. Gorki: für Amerika Autor des Nachtasyl, Tramp,
Revolutionär und Bigamist

Auch Maxim Gorki (1868-1936) zählt wie Tolstoi und seine zwei anderen russischen Dramatikerkollegen, die wir noch behandeln werden, zu den aufführungsschwachen Autoren. Bis 1915 fand keine einzige Aufführung eines seiner Werke in englischer Sprache statt, was für eine Breitenwirkung bei Publikum und Kritik mit entscheidend gewesen wäre. Die erste Übertragung eines seiner Dramen, S, erschien im Herbst 1905 im Poet-Lore, das sich mit vier Übersetzungen in besonderem Maße der Publikation von Gorkis dramatischem Werk annahm.

Der Ruhm des Erzählers und Tramps Gorki in den USA datiert wie im Falle Tolstois chronologisch vor dem des Dramatikers,⁴³⁸ erreichte jedoch nie das Ausmaß wie im Falle des von ihm zugleich bewunderten und gehaßten großen Zeitgenossen.⁴³⁹ Ein Skandal im Frühjahr 1906, als Gorki Amerika besuchte, bei dessen Entstehung moralische und politische Motive eine Rolle spielten, wie wir noch sehen werden, verschafft ihm größere Publizität, aber auch größere Ablehnung, als es seine Werke allein je vermocht hätten.

1. Die frühen Kommentare vor dem Skandal

Die ersten zwei Kommentare zum N, das mit einem Riesenerfolg als Bühnenstück und Buch in Moskau im Dezember 1902 uraufgeführt bzw. publiziert wurde,⁴⁴⁰ fallen in das Jahr 1903 und stammen von Kritikern, die das Werk in Europa bereits auf der Bühne gesehen hatten.

Huneker, der N in Berlin und Wien gesehen und es in einem Brief an E.E. Ziegler vom 21.7.1903 als "a terrific play" bezeichnet hatte,⁴⁴¹ widmet dem Werk in der Sonntagsausgabe der New York Sun

438 Vgl. z.B. A. Hornblow, "Russia's Tramp Novelist", B XIII, March 1901, 51-3; G.C. Edwards, "Maxim Gorki", SR X, April 1902, 234-7; A. Phelps, "Maxim the Bitter", P-L XV, autumn 1904, 53-69; B. De Casseres, "Gorky, Hamlet Awakened", Cr XLV, April 1905, 318-21.

439 Vgl. F.M. Borrás, Maxim Gorki. The Writer, Oxford 1967, 38f.

440 N. Gourfinkel, Maxim Gorki, Hamburg 1958, 22ff.

441 Josephine Huneker, ed., Letters, 13.

vom 9. August einen Artikel, in dem zum Teil scharfsinnige Bemerkungen zum Stück selber anderen von grober Unkenntnis der Person und der Intentionen Gorkis gegenüberstehen. Zunächst ist der Kritiker von Widerwillen und zugleich tiefer Bewunderung für Aussage und Charaktere des Stückes erfüllt. Er sieht N als "the last word in dramatic naturalism" und ordnet nun Zola den Romantikern zu. Er lobt an dem Stück, dem er die Zugehörigkeit zur Rubrik eines (im traditionellen Sinne zu verstehenden) "play" verweigert, "an utter absence of theatricalism",⁴⁴² "an extremely plastic dialogue" und stellt die unkonventionell gebaute Handlung als Ergebnis einer genialen Naivität von Seiten des Autors dar, der, und damit muß man Huneker Recht geben, kaum ein Denker von Format sei, sondern viel eher ein großer Künstler, "a man of great emotion endowed with intense graphic powers." Dennoch fehlt es im N für den Kritiker etwas an Handlung, und es wird ihm zu viel moralisiert. Trotz der auch ihn manchmal abstoßenden Thematik billigt er dem Drama zu, Furcht und Mitleid zu erregen und eine Katharsis zu erzeugen, womit populär-aristotelischen Kriterien Genüge getan wäre. In einem Punkt, der von den wenigsten Kritikern richtig erfaßt wurde, erweist sich Huneker als scharfsinniger Beobachter: es handelt sich um die die Aussage von N erheblich beeinflussende Figur des Pilgers Luka, der u.a. eine Kritik Gorkis am Tolstoikult tragen sollte.⁴⁴³ Während seine Bemerkung, Luka verkörpere die "typisch russische" Hoffnung auf eine bessere Welt unscharf bleibt, erkennt er doch, daß Luka mit seinen wohlmeinenden, schwammigen Hoffnungen und Utopien in seinem Effekt auf seine Umwelt suspekt ist. Er bezeichnet ihn als "as loquacious as Polonius and almost as platitudinous", als "troublebreeder. Every pie in which he has put his finger so far is spoilt." Reichlich schief liegt jedoch der politisch wenig differenzierende und trotz Bohème-Attitüden im Grunde bürgerliche Individualist Huneker mit seiner Charakterisierung Gorkis als Anarchisten, Menschenverächter, Pessimisten, für den das Leben ein "dung heap" sei, mit Gorki als abergläubischem Atheisten,

442 C. Stanislawski weist auf die notwendige, undeklamatorische, aufrichtige Art der Schauspielkunst hin, mit der man dem N und Gorki gerecht werde. Life, 394.

443 Vgl. F.M. Borrás, 167ff. Die völlige, durch Einfluß des Melodramas auf die Urteilsfähigkeit der Kritiker wenigstens teilweise erklärbare Fehleinschätzung der Figur des Luka bleibt bei R.B. Shoemaker, unbemerkt.

der jegliche Regierungsform zum Teufel jagen wolle. In ähnliche Richtung geht die Bemerkung, wonach Gorki "errs naturally enough in laying at the door of society the blame for the misery of the so-called lower classes. His personal experiences ... have narrowed his critical vision." Dennoch ist Hunecker, sobald er sich dem N selbst zuwendet, vom Wahrheitsgehalt des Stückes auch für Amerika, "where poverty and vice abound not, where the tramp is only a creation of the comic journal", betroffen. ("Maxim Gorki's 'Nachtsyl'", NYSun, Aug. 9, 1903, 4)⁴⁴⁴

Erstaunlich wohlwollend, wenn auch vage, ist A.A. Jacks Bericht aus London, wo das N am 29.1.1902 von der Stage Society gegeben wurde, für die Nation, was zum Teil auf die Fehldeutung der Rolle Lukas zurückgehen mag. Auch betont er, im Gegensatz zu Hunecker, das versöhnende Verständnis des Autors für seine Charaktere:

The whole play is steeped in the atmosphere of pity, the whole thing is full of understanding. Gorki understands what his waifs mean, his waifs to whom life is so meaningless.

Luka ist für ihn "a character rendered so poetically and gently as to remind me of Hawthorne." Auch er betont die Ausnahmeerscheinung von N als Drama im technischen Sinne, bezeichnet jedoch eine negative Kritik auf Grund dieser Tatsache als unangebrachte Pedanterie, da Gorki keinerlei Präentionen dahingehend gehabt habe und das Ergebnis seiner Bemühungen sei "the presentation, in a vivid form, of observation that is as remarkable and that leaves as clear an impress on the mind." Zur Technik bemerkt er weiterhin freundlich, wenn auch wenig luzide: "There is no real action, there is not even a selection of incidents ... One merely sees bits of life, but one sees them with a poet's eyes." ("Maxim Gorki on the Boards", N LXXVII, Dec. 17, 1903, 480f.)

In der Gorkikritik ist nun ein Sprung bis zum Jahre 1905 festzustellen, dem Jahr, in dem im Poet-Lore mit S das erste Gorki-

444 In seinen 1905 zum ersten Male aufgelegten Iconoclasts wiederholt Hunecker nahezu verbatim seinen Artikel vom 9.8.1903. Lediglich ein Verweis auf ein Mehr an Handlung in Tolstois MF kommt hinzu.

drama im Druck erschien (ohne deshalb Anlaß zu kritischen Auseinandersetzungen zu werden) und in dem Pavel N. Orlenew mit seiner Truppe, darunter die später in Englisch agierende und hochberühmte Alla Nasimowa, für 14 Monate in die USA kam.⁴⁴⁵ Nicht Orlenew spielte jedoch Gorki, wie zu erwarten gewesen wäre, sondern das deutschsprachige Irving Place Theatre, und dieser Tatsache verdanken wir ein kritisches Echo in der New York Sunday Times vom 16.2.1905 und dem New York Dramatic Mirror vom 25.2., deren Kritiker die dramatische und ideologische Funktion Lukas nicht erkennen und sich beide über die Abweichung vom gewohnten Handlungsablauf dieses Dramas überrascht zeigen.

Die Sunday Times geht sogar so weit, dem N totale Formlosigkeit vorzuwerfen, versucht diesen Tadel jedoch durch einen etwas hilflosen Hinweis auf die "fascination exerted by a succession of strangely morbid incidents and characters" wieder abzumildern. Den Charakteren wird Wahrhaftigkeit, dem Autor Mitgefühl bescheinigt, womit die als unangenehm empfundene Thematik etwas aufgehellt wird, die ohnehin in einem "mesh of conflicting incidents and the tangled woof of argument, sentiment, and protest" schwer zu erkennen sei. Als nützlichen Strohalm und als Kontrastmittel zu allen übrigen Charakteren im N, die auf ihr

445 Zur in Details noch immer ungeklärten Reise Orlenews vgl. u.a. R.B. Shoemaker, 64-88. Mit Shoemaker können wir feststellen: "it would seem ... realistic to call Orlénew's success esoteric rather than popular", da die Truppe in russischer Sprache spielte und somit nur ein sehr begrenztes Publikum erreichte. Von denjenigen Kritikern, die sie besuchten, ist jedoch fast einstimmiges Lob für die Schauspielkunst der Russen zu lesen; auf ihr Repertoire, das eine ganze Anzahl von Dramatisierungen russischer Romane enthielt, wird kaum eingegangen. Christian Brinton, der sich im Cosmopolitan mit Engagement für die russische Schauspielkunst einsetzt, wirbt mit folgendem, durchaus politisch motiviertem, Kommentar auch für das in seiner düsteren Thematik Amerikaner oft abstoßende russische Drama: "... often an enduring pity and commiseration illumine the saddest heart or the shabbiest exterior. In essence these plays are a protest against actual conditons, a condemnation of that system... ." "Idols of the Russian Masses", Cos XL, April 1906, 613-20. Sehr viel diskreter zeigt sich der konservative Tyrell vom Forum, der nach seinem Lob für die Tournee Orlenews meint, es sei hier kein Zufall, daß gerade Rußland ernste Problemstücke in die Welt schicke, da es ein Land voller ernster Konflikte sei, in dem die Dramatiker "from an impassioned heart" schreiben. "The Drama", F XXXVIII, July 1906, 69-85. Den Skandal vom Frühjahr 1906 erwähnt er nicht, da er sich stark an den Interpreten des russischen Dramas orientiert.

Niveau nach Meinung des Kritikers "by the force of their own gross natures" abgesunken sind, dient Luka, "an illuminating figure of something better", der dankbar in die Klischeevorstellung "a poor man but honest" gezwängt wird. Ein politisch-moralischer Aspekt wird in den Bericht über diese Aufführung hineingetragen durch die eingangs getroffene Feststellung:

'The Night Refuge' is to emphasize the sense of utter degradation which must obtain in the case of at least a part of the population of a country upon which the eyes of the civilized world have long rested with something more than a suspicion of horror. ("Human Degradation in Maxim Gorki's Play", NY Sunday Times, Febr. 16, 1905, 9)

Diese zivilisationsbewußte Bemerkung wird verständlicher, wenn wir das politische Klima zwischen den USA und dem Zarenreich kurz beleuchten, das sich seit den 1880er Jahren, vor allem in der öffentlichen Meinung Amerikas, fast ständig verschlechterte. Kritik wurde zwischen 1880 und 1900 an der Institution der russischen Zensur geübt; Erregung herrschte zwischen 1899 und 1905 über die Russifizierung Finnlands; ab 1903 bildete der russisch-japanische Konflikt Stoff für eine diplomatische Abkühlung, und schließlich waren blutige antisemitische Verfolgungen, so z.B. 1903 das Pogrom von Kischinew, Anlaß zu heftigen Protesten. Im Juli 1906 erreichten diese mit einer Resolution des Kongresses, worin er sein Entsetzen über die Verfolgung von Juden und politisch Andersdenkenden ausdrückt, einen Höhepunkt.⁴⁴⁶

Für den Dramatic Mirror weicht die Machart des N so sehr vom Gewohnten ab, daß er es "less a play than a human document" nennt, in dem "plot is sacrificed to character." Handlung, wie er sie kennt, findet er nur am Ende des dritten Aktes; der vierte Akt erscheint ihm als Antiklimax. Auch wenn er die Atmosphäre des Werkes mit "of the darkest" beschreibt, ist er von der Intention der Aussage dahingehend überzeugt, daß sie nicht nur keine politische Propaganda enthalte, sondern - und die Opposition versucht eine Annäherung an traditionelle amerikanische Werte -:

On the contrary, whatever preaching there is is directed to the elevation of the individual by belief in himself, which can only be attained by casting off the shackles of degrading surroundings.

446 Nach T.A. Bailey, America Faces Russia, Ithaca, N.Y., 1950, 139f., 161ff., 169, 179f., 183ff.

Vgl. auch obiges Zitat von Brinton im Cosmopolitan vom April 1906, der mit politisch gefärbter Argumentation um Verständnis für die Thematik des russischen Dramas wirbt.

Mit Nachdruck betont der Kritiker denn auch die Universalität der Charaktere, die sich in jeder Stadt der Erde finden ließen. Luka bezeichnet er als Lichtstrahl, der in die Finsternis dringt und dessen "sane philosophy of life, so potent for good on those thrown into contact with him" Segensreiches bewirke. Wie in der Sunday Times darf man neben der Abhängigkeit von der Inszenierung am Irving Place Theatre ein Stück Wunschdenken annehmen. ("The Night Refuge", Dramatic Mirror LIII, Febr. 25, 1905, 16)

In der von den Herausgebern verfaßten Chronik "Life and Letters" des Poet-Lore vom Herbst 1905 wird das dort abgedruckte Stück S zum ersten Mal auch kurz und verständlicher Weise in förderndem Sinne besprochen. Gorki wollte in den S, wie er in einem Brief an Max Reinhardt vom Dezember 1904 schrieb

jenen Teil der russischen Intelligenz darstellen, der aus den demokratischen Schichten hervorgegangen war und, nachdem er eine gewisse Höhe der sozialen Stellung erreicht hatte, die Verbindung mit dem ihm blutsverwandten Volk verlor... Diese Intelligenz steht einsam zwischen dem Volk und der Bourgeoisie, ohne Einfluß auf das Leben, ohne Kraft; sie empfindet Furcht vor dem Leben... .⁴⁴⁷

Die Thematik der frivolen Parasitenexistenz wird vom Poet-Lore auf die gesamte russische Oberschicht bezogen und erhält qua Thematik ein Lob. Um Aktualisierung für seine amerikanischen Leser bemüht, rücken die Herausgeber die Thematik durchaus auch in den Bereich des Möglichen im eigenen Land. Die scheinbare Planlosigkeit der Struktur - immer ein Problem für die meisten amerikanischen Kritiker des russischen Dramas nach Ostrowski⁴⁴⁸ -

447 M. Gorki, Briefe, Hg. G. Düwel, Berlin 1960, 105f.

448 Zu den wenigen kritischen Äußerungen zu Alexander N. Ostrowski, dem "Schöpfer des modernen russischen Dramas", die sich alle auf das in Moskau überaus erfolgreiche Gewitter beziehen, vgl. Willa Cathers Artikel vom 25.2.1894 im Nebraska State Journal, in: B. Slote, ed., Kingdom, 134f.; E.E. Hale, Jr., "Illustrations of the Modern Play", D XXVI, May 16, 1899, 334-6; N. Hapgood, Stage, 221-4, und "Life and Letters", P-L XII, spring 1901, 141. Von diesen Kommentaren ist nur der Hapgoods einigermaßen in fördernder Intention verfaßt. Als Ideendrama wurde das Werk in Thematik - es handelt sich um die Tyrannei der bösen Mutter Mariffa über ihren Sohn Tischa und dessen junge, untreue Frau Katerina - und Technik als fremd und altmodisch empfunden. Eine Übertragung des Werkes muß 1899 existiert haben, war aber im DCC nicht registriert,

wird einsichtig und nicht ohne Geschick als vollauf intendiert bezeichnet: "This play without design has this design-drift. It is the drift of discotented idlers, restlessly amusing themselves on the brink of social revolution." Gorki selbst wird vom Odeur des Anarchisten befreit und eingestuft als "a faithful and patriotic, although a keenly cynical literary artist, who probes to heal." ("Life and Letters", P-L XVI, autumn 1905, 152)

2. Der Gorki-Skandal - Barometer amerikanischer Prüderie

Im Winter 1905/6 hatte Gorki aktiv beim Moskauer Aufstand mitgewirkt und sah sich gezwungen, Rußland zu verlassen. Nach seinem Aufenthalt in Frankreich, wo er, wie später in den USA, gegen die Gewährung eines Darlehens an die russische Regierung agitierte, kam er am 28. März 1906 in New York mit seiner zweiten, nicht kirchlich angetrauten Frau Maria Fyodorovna Andrejwna an.⁴⁴⁹ Er war vom Zentralkomitee der Bolschewiki beauftragt worden, für die russische Revolution zu werben, Spenden zu sammeln, die er durch Vorträge und Artikel für die Presse motivieren wollte.⁴⁵⁰ Nach einem "äußerst triumphalen und geräuschvollen Empfang"⁴⁵¹ und großer Beachtung in der Tagespresse kam es zu einem zunächst vom zaristischen Botschafter lancierten Skandal. Dieser hatte bereits vergeblich versucht, Gorki als Anarchisten den Einwanderungsbehörden suspekt zu machen und setzte nun "auf

(Fts. Anm. 448)

so daß es sich höchstwahrscheinlich um eine britische Ausgabe handelt, bei der Ostrowskis differenzierte Dialogkunst offenbar verlorengegangen war. Vgl. H. Kindermann, Theatergeschichte Europas, Salzburg 1965, VII, 379; B.V. Varneke, History of the Russian Theatre, New York 1951, 3, 7; J. Gregor und R. Fülöp-Miller, Das russische Theater, Zürich-Leipzig-Wien 1927, 80; M. Slonim, Russian Theatre, Cleveland-New York 1961, 74.

449 Vgl. F.M. Borrás, XV.

450 Vgl. M. Gorki, 128. Kommentar des Hg. G. Düwel. Vgl. auch A.W. Thompson, "The Reception of Russian Revolutionary Leaders in America, 1904-1906", AQ XVIII, fall 1966, 452-76.

451 Ibid., 133.

die amerikanische Prüderie."⁴⁵² Am 1. April attackiert das Hearst-Blatt The World Gorki wegen Unmoralität (lies: Bigamie).⁴⁵³ Gorki selbst schreibt in seinem Brief an L.B. Krasin Mitte April:

Die Zeitung "World" veröffentlichte einen Artikel, in dem sie bewies, ich sei erstens Bigamist, zweitens Anarchist. Sie brachte ein Bild von meiner ersten Frau mit den Kindern, die von mir ihrem Schicksal überlassen sei und Hungers stürbe. Eine schändliche Tatsache. Alle prallten vor mir zurück. Aus drei Hotels wurde ich hinausgejagt ... In den Zeitungen begann man von der Notwendigkeit meiner Ausweisung aus Amerika zu sprechen. Doch die besten und einflußreichsten Zeitungen - "Tribune", "Times", "New York Herald" - schwiegen.⁴⁵⁴

Daß der Skandal nicht länger dauerte, führt Cohn wohl zu Recht auf das im selben Monat einsetzende verheerende Erdbeben von San Franzisko zurück.⁴⁵⁵ Bis zu seiner Abreise am 30. September⁴⁵⁶ desselben Jahres hält Gorki trotz allem zahlreiche Vorträge und schreibt, zu Gast bei dem ihm befreundeten Sozialisten Martin in den Adirondacks-Bergen den Roman Die Mutter, das Drama Die Feinde und eine Anzahl politischer Pamphlete, darunter In Amerika.⁴⁵⁷

Erstaunlicherweise findet sich in den von uns untersuchten Zeitschriften kaum eine Erwähnung von Gorkis neuer Publizität. Lediglich der Chronist des Bookman stellt mit kaum verhohlenem Vergnügen fest, daß es Gorki mit beispielloser Schnelligkeit

452 N. Gourfinkel, 39f. Nach G.E. Habermann ließ die russische Geheimpolizei Einwanderungsamt und Presse "Unterlagen darüber zukommen ..., daß der Dichter Anarchist und Bigamist sei." Maxim Gorki, Berlin 1968, 65.

453 Vgl. F.M. Borrás, XV.

454 M. Gorki, 134. A. Parry berichtet, daß Gorki im "Club A" in der Fifth Avenue, in dem u.a. U. Sinclair, M. Twain und Jack London verkehrten, unterkam, während seine Gefährtin auf Staten Island übernachtete. A. Parry, Garrets and Pretenders, New York 1960, 267.

455 Vgl. D.L. Cohn, The Good Old Days, New York 1946, 99.

456 Vgl. F.M. Borrás, XV.

457 Vgl. N. Gourfinkel, 40. Zu Gorkis gespaltenem Verhältnis zu Amerika vgl. z.B. seine Briefe vom 18.4. und von Mitte August 1906 an K.P. Pjatnizkij, den Direktor der Buchgesellschaft Snanijs, und an seine erste Frau J.P. Peschkova vom 15. Mai und Ende August, in denen er besonders den krassen Materialismus der Amerikaner geißelt. M. Gorki, 138-42.

gelingen sei, sich in den USA unmöglich zu machen. Viel gravierender (und leichter zu drucken als seine un-ehelichen Verhältnisse) ist für den Bookman Gorkis politisches Engagement, speziell ein in kämpferischem Ton gehaltenes Telegramm an streikende Bergleute in Idaho, die mit dem Gesetz in Konflikt geraten waren. Der Journalist stellt Gorki in eine Reihe mit den bereits inhaftierten Anarchisten Most und Goldman: "Four our part we think that it would have had a rather salutary effect if Gorki had been promptly clapped into jail and then deported." Die schon bei Ibsen und anderen Autoren beobachtete Gleichsetzung von Werk, Charakter und vermuteter Biographie des Autors von Seiten der unfreundlich eingestellten Kritik erfährt hier ein weiteres Beispiel, das zusätzlich einen Tadel an die Gorki ursprünglich sehr gastlich gegenüberstehenden Amerikaner wie Howells und Mark Twain enthält, auf deren Reaktion wir anschließend eingehen werden:

Gorki himself is no one in particular. A product of the slums, for years a tramp, he has written some books which have a certain morbid interest because of their brutality... and are permeated by a hopeless cynicism... But it was not so much as a novelist that he was welcomed by many persons who ought to have known better. ("Chronicle and Comment", B XXIII, June 1906, 262f.)

Sowohl Twain als auch Howells, die beide einem Galadiner zu Ehren des Russen beiwohnten und sich für die revolutionäre Sache Gorkis aufgeschlossen zeigten, verurteilten Gorkis faux pas. Twains, von D.L. Cohn zitierte Presseverlautbarung,⁴⁵⁸ womit er Gorkis Glaubwürdigkeit und somit seine Effizienz als Vertreter der russischen revolutionären Freiheitsbewegung für null und nichtig erklärte, ohne daß er sich die Mühe einer Verifizierung des Fehltritts nahm, ist wohl nicht zuletzt auch an die Adresse seiner Kritiker (vgl. Bookman-Kommentar) gerichtet. Zu Dan Beard sagte Twain: "Gorki made an awful mistake, Dan. He might as well have come over here in his shirt-tail" und philosophierte über die Unerbittlichkeit der Folgen einer Verletzung von Sitten und Gebräuchen eines Landes - Gesetze können gebrochen, Strafen umgangen werden. Zu seinem Biographen Paine bemerkte Twain allerdings auch am Tage nach dem Aufkommen des Skandals die hypersensitive Beschaffenheit der amerikanischen Öffentlichkeit in diesem, die geheiligte Institution der Ehre und der Familie tan-

458 Vgl. D.L. Cohn, 99.

gierenden Bereich,⁴⁵⁹ - was ihn, wie wir sehen, nicht daran hinderte, derselben noch durch seine Pressemitteilung Vorschub zu leisten.

W.D. Howells stimmt völlig mit Twains Urteil überein: "In America it is not the convention for men to live openly in hotels with women who are not their wives. Gorki had violated this convention and he had to pay the penalty."⁴⁶⁰ In einem nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Brief vom 16. April an seinen Bruder Joseph A. Howells zeigt sich der Kritiker von einer etwas menschlicheren Seite, bleibt aber in der Sache hart:

He is wrong, but I feel sorry for him; he has suffered enough in his own country, except for the false relations which cannot be tolerated here. He is a simple soul and a great writer, but he cannot do impossible things.⁴⁶¹

3. Nach dem Skandal: außer Willcox kaum ein verständnisvolles Echo

Völlig unbeeinflusst vom Fiasko des Frühjahrs, wirbt L.C. Willcox im Dezember 1906 im North American Review, zu dessen Mitarbeitern sie, wie wir sahen, im selben Jahr gestoßen war, für Verständnis und Anerkennung des Literaten Gorki. Sie betont die Andersartigkeit seines Heimatlandes, die Schwierigkeit, sich davon in Amerika ein genaues Bild zu machen und stellt in stark vergrößerter Form eine Art Völkerpsychologie des Slaven auf, wonach dieser Menschenschlag zu Hamlethafter Passivität und/oder zum Fanatismus und zum Märtyrertum neige und sich nach Überleben des Nihilismus einem revolutionär-humanitären Sozialismus zugewandt habe. Sie betont die Kenntnis der von Repression gekennzeichneten politischen Lage in Rußland als Voraussetzung für ein Verständnis der Signifikanz von Gorkis Werk, dessen gesamte Tendenz sie im Bewußtmachen der bestehenden Verhältnisse und ihrer aktiv betriebenen Veränderung - "a trumpet call to action" - sieht. N, das Willcox auf Grund seines schonungslosen Realismus und seiner Einsicht in die menschliche Psyche überaus schätzt und mit einer detail-

459 Vgl. A.B. Paine, Mark Twain, New York-London 1912, III, 1283-5. D.L. Cohn, loc. cit., sieht den Gorki-Skandal als Abschluß einer Periode der amerikanischen Prüderie. Leider verrät er uns nicht, welcher.

460 W.D. Howells, "My Mark Twain" in: Selected Writings, New York 1950, 942.

461 W.D. Howells, Life in Letters of William Dean Howells, M. Howells ed., New York 1928, II, 220.

lierten Inhaltsangabe vorstellt, bezeichnet sie als "one of the most powerful outgrowths of Gorki's genius." Die bisher von jedem Kritiker erwähnte scheinbare Formlosigkeit des Werkes, seine szenenhafte Struktur, wird als gerechtfertigter Ausdruck des Strebens nach Realismus, Wahrheit und Unkonventionalität gesehen. Bemerkenswert klarsichtig ist Willcox in ihrer Einschätzung Lukas und seiner Funktion. Sie erklärt diese Figur mit ihren "kindly words, his dreamy faiths, his gentle veillings of reality", die in Wahrheit keine Abhilfe schafft, sondern die Katastrophe letztlich beschleunigt, zum Repräsentanten des von Gorki verdamnten, vagen und passiven Idealismus, wogegen sie den Zyniker Satin als Gegenpol, als extremen Realisten faßt. ("Maxime Gorky", NAR CLXXXIII, Dec. 7, 1906, 1158-70)

Hunekers fast ein Jahr nach Willcox' Artikel gestellte bange Frage "After Ibsen?" findet in der provisorischen Antwort "Gorki" keine positive Reaktion. Der Kritiker moniert, wie schon in seinem Beitrag zur Sun vom 9.8.1903 ein Übermaß an pseudophilosophischen Ergüssen ("Gorky has read Ibsen and Nietzsche not wisely; his tramps spout philosophy at the most inopportune moments"), lobt die Kunst der Charakterisierung, bemängelt die fehlende Kohärenz seiner "impressionistic sketches" und bemerkt kess zur Thematik Gorkis: "Gorky revels in cellars" - über eine Lektüre des N ist Huneker offenbar nicht hinausgekommen. ("After Ibsen?" F XXXIX, Oct. 1907, 248-54)

Bis zu den Jahren 1911/12 sind keine kritischen Äußerungen zu Gorkis Dramen festzuhalten. Die Beiträge, die bis 1915 anfallen, liegen in Niveau, Scharfsinn und im Tenor der Würdigung weit unter denen Hunekers vom 9.8.1903 und L.C. Willcox'.

In den überwiegend zurückhaltenden bis eindeutig ablehnenden Kommentaren wird dem N eine oft aus einem Verquirlen von technischen mit thematischen Bereichen fabrizierte "Monotonie" zum Vorwurf gemacht. Das Werk wird letztlich in der Würdigung durch die Kritik reduziert auf ein Dokument aus einer fremden Welt und

einer fremden Klasse. Die einsetzende Behandlung der K, in denen trotz Zensur und Polizei "zum erstenmal auf dem russischen Theater ... ein bewußt um sein Recht ringendes Proletariat auf die Bühne gebracht"⁴⁶² wurde - bleibt bei zwei negativen Erwähnungen stehen. Der häufig überenthusiastische Phelps,⁴⁶³ der Gorkis Romanen wenig Wertschätzung entgegenbrachte und auch bei einer Lektüre des N vor allem von dessen Formlosigkeit und mangelnden Entwicklung von Charakteren und Handlung beeindruckt war, revidiert diese auf traditionelle Kriterien gegründete Ansicht teilweise nach einer Aufführung des Stückes in München, der er beiwohnte: "the thing took on a terrible intensity", die dem bourgeoisen Vergnügen "to go slumming" rasch ein Ende bereitete. Dennoch wird es Phelps schließlich zu viel; am Ende empfindet er Langeweile, Überdruß, und schreibt dies selbstgerecht Gorkis chronischer "dull monotony" zu - näher am Ursprung dieser Empfindungen dürfte sein Unverständnis für die unangenehme Thematik, für Technik und Intention dieses Werkes liegen. (Essays on Russian Novelists, New York-London ²1912, 227-9)

In ähnliche Richtung, wenn auch ohne so stark persönlich gefärbte Kritik, geht die Bemerkung des uns ebenfalls bereits bekannten O.W. Firkins, der auf der Suche nach einem Dramentyp, der sowohl anspruchsvoll im Ideengehalt wie in seiner Struktur bühengerecht sei, wohl Gorki und vor allem Brieux erwähnt, den Russen dann aber schon wieder zu ernst, zu seriös nennt, um gute Chancen für Aufführungen zu besitzen. Nicht die ungewohnte Technik, die Phelps nicht verdauen konnte, sondern der Ernst der Thematik in Gorkis Stücken lassen Firkins zu dieser für Amerika durchaus realistischen Beurteilung kommen. ("Literature and the Stage. A Question of Tactics", Atl CIX, April 1912, 477-83)

Von Hamilton wird Gorkis N summarisch und nur sehr gedämpft empfohlen als Stück mit einer Zielrichtung auf "the diffusion of a

462 H. Kindermann, Theatergeschichte, IX, 253.

463 Vgl. S. Lewis, The Man from Main Street, Eds. H.E. Maule and M.H. Cane, New York 1953, 243ff.

certain social atmosphere." ("The Comedy of Atmosphere", B XXXVI, Nov. 1912, 271-83)

Der Beitrag von Gregory Yarros für das Chautauquan, der Inhaltsangaben sowohl von Gorkis N als auch von Tschechows Drei Schwestern enthält, betont in seinem allgemein gehaltenen Teil die Andersartigkeit des russischen Dramas, ohne jedoch Verständnis dafür zu wecken und fördert somit nur das Gefühl der Fremdheit bei seinen Lesern: "Neither in theme nor in construction does it correspond to our western conception of the drama. Pessimism is the key-note of every Russian drama." Er kritisiert die larmoyante Passivität der Dramenfiguren; im Bereich der Technik moniert der Kritiker die lockere, szenenhafte Struktur und wirft dem Werk - und hier mischt sich in der Beurteilung Technik und Thematik wie bei Phelps - pessimistische und dramatische Monotonie vor. Abschließend trifft Yarros folgende negative Wertung: "Their plays make interesting reading, and no one can give a better picture of the life of the respective classes" - was der Rezensent bis dahin nicht gewürdigt, geschweige denn begründend ausgeführt hatte. "But as dramas in the theatrical sense, they are a complete failure." ("Russian Music and Drama", Chaut LXXI, June 21, 1913, 57-9)

Ähnlicher Ansicht ist B.H. Clark in seinem ein Jahr später erschienenen Drama (54), worin die realistische Schilderung der unteren Schichten des russischen Volkes lobende Erwähnung findet, Gorki und seinen Dramatikerkollegen aber völlige Unkenntnis der (traditionellen) Dramentechnik vorgeworfen wird.

Sowohl H.K. Moderwell wie F.W. Chandler wirken mit ihrer Kritik nicht fördernd, wobei der noch eher am Schema des "well-made play" hängende Chandler in der Schärfe seiner Ablehnung von Thematik und Technik weit über Moderwell hinausgeht. Er bezeichnet das N als das notorischste Beispiel platter, naturalistischer Photographietechnik ohne "plot", "humor or romance", und folglich als deprimierend in Handlung und Charakteren. In den K geißelt er die Thematik mit dem Adjektiv "disagreeable", den Dialog findet er chaotisch und ohne Relevanz für die Handlung. Moderwell läßt das N als Gorkis bestes Stück gelten, in dem er

"a wonderful collection of characters" sieht, die das als formlos erkannte Stück mit ihren Ideen zusammenhalten. Von Sozialkritik merkt der Ästhet Moderwell wenig. Für ihn genügt "the wonderful picturesqueness of character", das er in den KS und den K arg vermißt und beide Werke flugs der Monotonie, die Figuren in KS der nutzlosen Konversation und K einer völlig willkürlichen Handlung bezichtigt. Moderwell resümiert energisch: "The failure of these plays... is merely the failure of a popular author without enough to say." (Aspects, 42, 224; Theatre, 193)

Bei Goldman dürfen wir zu Recht eine grundsätzlich andere, auch anders motivierte, Einstellung annehmen. Sie läßt sich Gorkis N natürlich als Mittel zur Invektive gegen die kapitalistische Gesellschaft, die selbst die Unterwelt erzeugt, sich dann von ihr bedroht fühlt, sie brutal unterdrückt und die "elemental brotherhood of man" vergißt, nicht entgehen. Unter den menschlichen Wracks des Nachtasyls hebt sie drei Gestalten hervor: Wascha und Natascha, die selbst in dieser Hölle noch Liebe füreinander empfinden können, und Luka, dessen Funktion sie völlig mißversteht, was an Berührungspunkten in Diktion und romantisch-visionären Vorstellungen zwischen Goldman und Luka liegen mag. Sie sieht ihn als Weisen, der die Anderen mit seinen "wonderful faith and vision" stärkt, aber zu spät in ihr Leben tritt. Mehr hat auch Goldman zum N nicht zu sagen, das somit als Gorkis meistbesprochenes Drama eine wenig adäquate Rezeption erfuhr.⁴⁶⁴ (Significance, 294-301)

464 Eine freundlichere Tendenz deutet sich bei W.P. Eaton, Plays, 306, an, der das N in eine Reihe mit dem von ihm hochgeschätzten The Pigeon von Galsworthy und Pineros Mid-Channel stellt, eine Tendenz, die sich fortsetzt in L. Lewisohns aus Nation-Artikeln bestehenden Aufsatzsammlung, Drama, 72-7, worin die Figur des Luka gründlich fehlgedeutet und eine neue, brüderliche Zeit ebenso enthusiastisch wie naiv angekündigt wird. Ein richtigeres Augenmaß besitzt T.H. Dickinson, in dessen Outline, 235f., Gorkis N als "eines der großen Dramen unserer Zeit" neben Hauptmanns Weber als Triumph des Naturalismus gesehen und gefeiert wird. Einschränkend stellt Dickinson jedoch fest, daß bei Gorki missionarischer Eifer und Kunst miteinander im Kampfe lägen, was ihn wohl zu technischer Präzision und Tiefe der Psychologie bringe, andererseits seine Werke auch oft mit einer allzu deutlichen Moral oder Zielvorstellung belaste.

3. A. Tschechow: meist "[a] Chinese puzzle of irrelevancies"

Die amerikanische Kritik zu Anton Tschechow (1860-1904) und seinem dramatischen Schaffen setzt erst nach seinem Tode mit zwei "frühen" Kommentaren Brintons ein. Richtig in Gang kommt sie erst mit vier Beiträgen im Jahre 1912, als die Übertragungen von Fell und Calderon vorliegen. Vor Februar 1915 wurde keines seiner Stücke an einer amerikanischen Bühne aufgeführt; auch die Gastspiele Orlenews und Komisarschewskayas enthielten kein Tschechowstück. Wir führen deshalb das uns zugängliche kritische Echo zu den Aufführungen der Washington Square Players im Frühjahr 1915 und 1916 an.

Wie bei der Behandlung Gorkis treten große Schwierigkeiten auch im kritischen Vokabular beim Verständnis von Technik und Aussage der Werke, die sich zugegebenermaßen einem leichten oder summarischen Zugriff entziehen, auf. Nur gelegentlich, etwa bei Brinton, werden Bezüge zur politischen und gesellschaftlichen Lage Rußlands angedeutet. Kaum ein Kritiker geht auf die spezifischen, soziologisch zu erfassenden Schichten ein, die Tschechow analysiert⁴⁶⁵ - ein Verfahren, das die dargestellte Welt weniger fremd hätte erscheinen lassen können.

Wirkliche Fortschritte im Verständnis sind erst zu verzeichnen mit L.W. Dodds Beitrag im Yale Review vom April 1914, im Frühsommer 1915 mit G.B. Kings New Republic-Artikel, der das Privileg einer von ihr am Moskauer Künstlertheater gesehenen Aufführung des K nutzte, dessen Uraufführung am 17. Januar 1904 der Autor als einziges von seinen Dramen nach dem Schockerlebnis des scheinbaren Durchfalls der M vom 17.10.1896 erlebt hat,⁴⁶⁶ mit den Beiträgen vom 11.12.1915, 17.6. und 8.7.1916 in der New Republic, deren Kritiker sich aufgeschlossen und redlich um Verständnis und Fördern des russischen Autors bemühten.

Eine erste und zugleich freundliche Würdigung erfährt Tschechow in den beiden von Brinton im Oktober 1904, also drei Monate nach dem Tode des Russen, bzw. im April 1906 publizierten Artikeln,

465 Vgl. W.H. Bruford, Chekhov and His Russia, New York 1948, 171.

466 Vgl. S. Melchinger, Anton Tschechow, Velber 1968, 106, 123.

die die Thematik dieser Dramen in Verbindung mit der politischen Situation des Landes andeuten.

Im Critic-Artikel vom Oktober 1904, dem ein Photo des Russen beigelegt ist, stellt Brinton fest, daß Tschechows Werk außerhalb Europas kaum bekannt sei. Er sieht die Welt der Tschechowschen Dramen, von denen OW, die M, die S und der K angeführt werden, denen er die anerkennenden, aber vagen Attribute "beautiful yet disquieting" zubilligt, und als deren Thematik er "that bitterest of all tragedies, the gradual loss of illusion" nennt, nicht ohne eigenes Engagement in dem historisch-politischen Kontext der Regierungszeit des erzreaktionären Zaren Nikolaus II: "The sum total of all this misery and stupidity Chekhov lays by subtle inference at the door of the Russian System." Brintons etwas überzogene Betonung der gesellschaftskritischen Einstellung seines Autors⁴⁶⁷ läßt ihn Tschechow in eine von den meisten Kritikern unerwähnt gelassene satirisch-humoristische Tradition einordnen: "Like all great castigators of society ... Chekhov was essentially a humorist. Because he struck deep, he knew that laughter and tears are curiously blended" Leider werden diese Gedanken nicht näher erläutert. Deutlich unter diesem Niveau liegen seine Bemerkungen im Cosmopolitan vom Frühjahr 1906, in dem Brinton das russische Drama so lyrisch-enthusiastisch feiert, daß ihnen kaum konkrete Angaben zu entnehmen sind. Zur M heißt es: "The Seagull full of eager, soaring aims, wings her way into the gray mists of blighted hope and falls stunned upon the shore." Als Gesamttendenz des russischen Dramas hält Brinton fest: "For the most part they are transcriptions of that baffling struggle for light and freedom which forms the text of every page ..." - was, wie wir bei Gorki angeführt haben, in ihrer politischen, wenn auch kaum in ihrer künstlerischen, Relevanz von vielen Lesern verstanden wurde. ("Anton Chekhov", Cr XLV, Oct. 1904, 318-20; "Idols of the Russian Masses", Cos XL, April 1906, 613-20)

467 Vgl. M. Valency, The Breaking of the String, New York 1966, 299.

Vor den Übersetzungen des Jahres 1912 liegt uns nur ein Kommentar vor, der W.L. Phelps' von 1911, dem Jahr, in dem Phelps selbst sinnigerweise die Rezeption Tschechows außerhalb Rußlands ansetzt.⁴⁶⁸ Der Kritiker, der sich bereits bei Gorkis Nachtasyl schwertat, vermißt auch bei Tschechow die ihm wohlvertraute Technik einer sich stetig fortentwickelnden Handlung. Er klagt darüber, daß er bisher nur in Gogols Revisor ein "well-constructed Russian play" gefunden habe, plazierte das russische Drama entschieden unter die Leistung der russischen Erzählepike und konstatiert resigniert: "Most of [the Russian plays] are dull to a foreign reader, and leave him cold and weary" - ein Eingeständnis seines eigenen Unverständnisses. (Essays, 236f.)

Der Übersetzer Marian Fell stellt den Dramen in werbender Absicht eine gefühl- und liebevoll formulierte Einführung voran, die auch einen nun schon rührselig zu nennenden, anekdotenhaften, biographischen Abriß enthält.⁴⁶⁹ Ihrer fördernden Intention entsprechen milde Beurteilungen, was beim nun wirklich nicht gelungenen I, der seine Premiere am 31.1.1888 erlebt hatte,⁴⁷⁰ besonders auffällt. Andererseits erwähnt Miss Fell, und dies zum ersten Mal in der amerikanischen Kritik, das Mitleid als Motivation für und Bestandteil der Tschechowschen Dramen. Die M, deren biographische Details ihr wie allen von uns angeführten Kritikern entgehen,⁴⁷¹ sieht sie als den Konventionen des west-

468 Zu erwähnen wäre noch das 1910 auch in den USA vertriebene Buch des britischen Diplomaten und Rußlandkorrespondenten Maurice Baring, Landmarks in Russian Literature, worin der Autor bei Tschechow eine impressionistisch-realistische Darstellungsweise vermutet: "Life as a whole ... is rather composed of a thousand nothings, which together make something vitally important. Tschekov has understood this ... and made whole plays out of these nothings." Zu den Charakteren bemerkt er: "Tschekov's characters never, of their own accord, take off their masks for the benefit of the audience, but they retain them in exactly the same degree as people retain them in real life." (272-4) Die düstere Atmosphäre in seinen Stücken weist nach Baring schon auf eine neue, frohe Zeit hin. (299) Im Vorwort zu seinem 1915 publizierten Outline of Russian Literature (London-New York, Vf.) beklagt Baring die anhaltende Ignoranz der englischsprachigen Länder, was Tschechow und die russische Literatur betrifft.

469 Vgl. z.B.: "But [the young Tchekoff] was obedient and goodnatured, and worked cheerfully in his father's shop, closely observing the idlers that assembled there, and gathering the drollest stories, which he would afterward whisper in class to his laughing schoolfellows." (3f.)

470 Vgl. M. Valency, 89.

471 Vgl. etwa ibid., 135ff.

lichen Auslandes am nächsten stehend an, gibt uns aber dafür keine Gründe. Wertvoll ist dagegen der Hinweis, daß diese Dramen in hohem Maße von ihrer Interpretation auf der Bühne abhängig und alles andere als Lesedramen seien - eine Bemerkung, die kein Geringerer als Stanislawski mit ihr teilt.⁴⁷² Obgleich Fell weit davon entfernt ist, die Technik dieser Dramen auch nur annähernd analysieren zu können, gibt sie doch einen für die Leser leicht faßbaren, ersten, wenn auch schwammigen, Anhaltspunkt:

Tchekoff, with an art peculiar to himself, in scattered scenes, in haphazard glimpses into the lives of his characters, in seemingly trivial conversations, has succeeded in so concentrating the atmosphere of the Russia of his day that we feel it in every line we read

Und für den K führt sie zumindest eines der zentralen Themen an, auch wenn sie die "neue Epoche" nicht als kapitalistische erkennt:

Here it is not only country life that Tchekoff shows us, but Russian life and character in general, in which the old order is giving place to the new, and we see the practical, modern spirit invading the vague, aimless existence so dear to the owners of the cherry orchard. A new epoch was beginning... . (A. Tchekoff, Plays. Translated from the Russian with an Introduction by M. Fell, New York-London 1912, 3-10)

Die drei ersten kritischen Reaktionen auf die Übertragungen spielen die Verwirrung wider bei Kritikern, die sich am Drama vertrauter Struktur, Handlungsführung und Psychologie orientieren - eine Verwirrung, die auch in Rußland beim Erscheinen dieser Werke anfänglich bestand⁴⁷³ - und machen aus ihrer Ablehnung kein Hehl.

R. Burton, der, damit an Phelps erinnernd, im Dial dem Russen das Talent zum Stücker schreiben überhaupt abzusprechen versucht ist, hat noch für die Charaktere der M eine lobende Erwähnung bereit, ist jedoch ehrlich genug, im Falle des K sich mit einem "drowning man" zu vergleichen, der vergeblich nach plausiblen Erklärungen für diese Art der "Handlung" greift. Schließlich deklariert er ratlos, aber beherzt, die M zu einem "visualized narrative of love at cross purposes rather than a drama." ("Some Recent Dramas", D LII, June 16, 1912, 469f.)

472 Vgl. dazu D. Magarshack, Chekhov The Dramatist, New York 1960, XII.

473 Vgl. C. Stanislawski, Life, 321.

Der Kritiker der uns bereits als nicht gerade avantgardistisch eingestellt bekannten Nation vom 18.7.1912 ist sichtlich um ein Herabstufen dieser vom Übersetzer Calderon als große und originelle Leistung gelobten Werke bemüht. Dies gelingt dem Rezensenten ohne große Mühe, auch wenn er "clever[ness]" bei der Gestaltung der Charaktere und "naturalness" in kleinen Details sowie "frequent touches of humor or pathos" anerkennt. Denn schon allein die "Formlosigkeit" der Stücke und die sie bevölkernden "common types", die für ihn vom Autor kritiklos präsentierten Ausgeburten von "selfish individualism and reckless and pessimistic fatalism" darstellen, erledigen diese Dramen in seiner Sicht. Die M bleibt völlig unverstanden, zumal der Kritiker versucht, den Typ des Stückes mit Sammelvokabeln bereits bekannter Tendenzen und Typen zu umschreiben: "it is a queer mixture of modern realism, symbolism, romanticism, and conventional melodrama"; ihren Akteuren fehlt jeder "idealistisch" verstandene, edle "human interest", da sie trivial und schmutzig seien. Im ganzen K erblickt die Nation nur eine, für ihre Konzeption eines akzeptablen Charakters in einem guten Drama gültige Figur, die des alten Dieners Firs, und kommt zu dem verständlichen Schluß, "unfortunately, one small character does not make a drama." Schließlich gesteht der Kritiker mit einem Seitenhieb auf die seiner Meinung nach im Niveau niedrigstehende russische Literatur Tschechow zu: "The plays have a certain value as impressionistic sketches by a native artist, but are in no sense masterpieces."

Die Rezension von Fells Tschechow-Band fällt in derselben Zeitschrift vier Monate später noch weniger freundlich aus. Fells Bemühung um Tschechows Werk, ironisch mit "a labor of love" bezeichnet, wird wenig Nachfrage für diesen Autor in der englischsprachigen Welt wecken, denn - und hier mischen sich wieder ethisch-ästhetische mit dramentechnischen Argumenten -: "Not often is so much depressing and futile matter contained within the covers of one small volume." Besonders I und OW werden "realism of the dreariest kind" und völlig inakzeptable Technik vorgeworfen: "Personages come and go in the most arbitrary fashion,

orate interminably in explanation of their feelings and conduct, and act, when they do act, in defiance of probability." Bei der Erwähnung von I, dessen "awkwardness of the whole machinery" das Stück trist und unsinnig machen, klingt, deutlicher als im Juli-Artikel, ein Ressentiment gegenüber dem generell überschätzten kontinentaleuropäischen zeitgenössischen Drama durch: "Such amateurish work if put forth by an English dramatist, would not engage attention anywhere." Dem frühen Einakter S, "a mere sketch", gesteht der Kritiker trotz, oder gerade wegen seiner nicht gerade neuen Thematik und nicht ohne Bosheit zu: "more of the true theatrical sense than either of the more ambitious pieces." ("Drama and Music", N XCV, July 18, 1912, 65; "Drama", N XCV, Nov. 21, 1912, 492)

Die Buchkritik des Jahres 1914 bringt, von einigen Bemerkungen Moderwells abgesehen, der sich Tschchow wesentlich aufgeschlossener als Gorki gegenüber zeigt, was unseren Verdacht der Ablehnung "unangenehmer" Thematik als Motivation für diese Ablehnung erhärtet, keinen Fortschritt, selbst wenn Chandler und Clark, wie auch Goldman, den Autor nicht rundweg ablehnen, vielmehr ihre Hilflosigkeit vor seinen Werken demonstrieren.

Ohne Analyse von Technik und psychologischer Motivation der Charaktere bleibt bei grundsätzlich freundlichem Tenor der Kommentar H.K. Moderwells, der, wie Gassner richtig bemerkt, auf der Vorliebe für das statisch-symbolistische Drama beruht.⁴⁷⁴ Dabei wäre der Beginn seiner kurzen Ausführungen mit dem Hinweis auf die Enthüllungsfunktion des Dialogs und die eminente Relevanz des Einsatzes von Verstummen und Schweigen⁴⁷⁵ durchaus ein möglicher Einstieg für ein tieferes Verständnis gewesen:

Tchekoff rarely has passages of strong emotion, never of the emotion that moves things. When his characters feel, they show it only by the twitch of the mouth. ... they suffer and stay silent.

Ähnlich isoliert steht seine im Grunde richtige Bemerkung zur M: "The Seagull is made of gossamer, and one misses it at first

474 Vgl. J. Gassner, Form and Idea in Modern Theatre, New York 1956, 107.

475 Vgl. dazu N.A. Nilsson, "Intonation and Rhythm in Čechov's Plays", in: T.A. Eekman, ed., Anton Čechov 1860-1960, Leiden 1960, 168-180, und A. Stender-Petersen, "Zur Technik der Pause bei Čechov", ibid., 187-206.

seeing. It demands an audience always on the alert" Die Begründung dafür und die Analyse bleibt uns Moderwell schuldig. Ihre erste Erwähnung in der Kritik finden die in den späten 1880er Jahren entstandenen Einakter⁴⁷⁶ B und H, die beide als "most engaging fun, which up to the last line never dulls for a minute" empfohlen werden. (Theatre, 191-3)

Aus E. Goldmans Tschechow-Kommentar erhellt, daß sie offensichtlich mit der subtilen und mehrdeutigen Technik und Aussage der von ihr besprochenen Werke, der M und dem K, nichts anzufangen weiß und zusätzlich vor demselben Dilemma steht wie die frühe sowjetische Kritik,⁴⁷⁷ die Aussage für ihre Ideologie und für den Augenblick⁴⁷⁸ nutzbar zu machen. So kommt sie kaum über Inhaltsangaben hinaus. Sie erkennt den K als Tschechows "prophetic song" vom Anbruch einer neuen Zeit, worauf schon Fell 1912 verwiesen hatte, irrt sich aber wie diese, denn nicht die sozialistische Zukunft, sondern den Kapitalismus deutete Tschechow an. In Peter Trophimow und Anja Ranewski sieht sie von aristokratischer und materialistischer Tradition emanzipierte Menschen, die den Geist des "Idealismus" (diesmal im Goldmanschen Sinne) verkörpern. Beide von ihr besprochenen Werke nimmt sie zum Anlaß, den Autor als Optimisten zu fassen - womit sie mit maßgeblichen Vertretern der heutigen Kritik, was Tschechows vier letzte Dramen betrifft, einiggeht⁴⁷⁹ - und dessen Glauben an die "Möglichkeiten der Freiheit" des Menschen zu betonen. Etwas gezwungen kommt dieses stark vergrößernde und an der Thematik des kreativen Künstlertums vorbeigehende Fazit für die M: "'The Seagull' is not defeat. As long as there is still such material in society as the Constantines-men and women who would rather die than compromise with the sordidness of life - there is hope for humanity." (Significance, 283-93)

Wesentlich schwächer, vor allem als Moderwell, sind die Beiträge B.H. Clarks und F.W. Chandlers. Clark hebt wohl, wenn auch ohne

476 Vgl. S. Melchinger, 124.

477 Vgl. die Schwierigkeit der Russen nach der Oktoberrevolution, mit der "Objektivität" Tschechows fertig zu werden, ibid., 128.

478 Vgl. B. Smith, Forces, 293f.

479 Vgl. D. Magarshack, 42.

konkreten Bezug, die bewußte Abkehr Tschechows von konventionellen Formen der dramatischen Darstellungs- und Konstruktionsweise hervor und weist auf die gehobenen Ansprüche dieser Dramen gegenüber ihrem Publikum hin. Sobald er jedoch konkreter werden bzw. werten sollte, versagt er völlig und scheint sich nach Handlung und Charakteren alten Stils zu sehnen:

... we feel that [in The Sea Gull] he has nearly succeeded in finding a medium for the expression of his thoughts and feelings, but that his plays fall short of perfection through their too great insistence upon character in the abstract.

F.W. Chandler stützt sich bei seiner negativen Wertung des "grey gloom of Tchekhov" auf die alleroberflächlichste Bedeutungsschicht dieser Stücke. Unfähig zu einer Analyse, versucht sich der Kritiker an einer vulgarisierten Völkerpsychologie für eine plausible Erklärung der Vorgänge in der M: "The Slav, in his melancholy, looks with despair rather than rage upon the havoc wrought by love... ." (Drama, 60-5; Aspects, 223, 307)

Der uns bereits bekannte L.W. Dodd versucht sich mit einer bescheiden angekündigten, "somewhat bewildered mention" in seiner Rezension der von Fell übertragenen Tschechowstücke im Yale Review vom April 1914. Dabei zeugt sein Vergleich einer Charakterisierung der Kurzgeschichten mit den Dramen von mehr Verständnis als bei den meisten seiner selbstgerechten Kollegen, weniger was die Form anbelangt - da klebt auch Dodd an einer überkommenen Konzeption des plot und stellt die Absenz eines solchen bei Tschechow fest - als was das Zusammenwirken des Atmosphärischen mit einem unerbittlichen, "objektiven" Realismus betrifft. Allerdings kann der Kritiker diese Mischung im Grunde nicht analysieren, wie er ehrlich genug ist, zuzugeben:

It is a fascination of perfectly realized tone; they [the stories] are all atmosphere and suggestion, yet they are never vague. ... Nothing is forced, nothing insisted upon; yet nothing is sacrificed. They are little triumphs of a delicate impressionistic, but always firmly controlled art. And what is true of the stories is true of the plays. These are bathed in a warm, softly glowing, emotional atmosphere, - a medium always beautiful, perhaps even a little morbid; yet never in effect 'romantic'. At bottom it is realism, unsparing realism. It is an odd, troubling combination of which Tchekoff seems to possess the alchemic secret.

Trotz des fehlenden plot gesteht Dodd den Stücken zu, stets interessant zu sein, wagt jedoch die Mutmaßung, daß sie es beim Durchschnittspublikum, zumal auf einer New Yorker Bühne, schwer hätten, eine Vermutung, die bis Mitte der zwanziger Jahre, als der Boden für eine günstige Rezeption durch die Gastspiele des Moskauer Künstlertheaters von 1922/23 und 1923/24⁴⁸⁰ vorbereitet war, sicherlich gültig war. (YR n.s. II, April 1914, 596-600)

Zwei Artikel der New Republic fallen in das Jahr 1915 und beide bringen mit ihren Aussagen zur Zeit und zur Zeitlichkeit neue, wenn auch fragmentarische Ansätze in die Tschechowkritik.

Auch eine so aufgeschlossene und nach einem intensiven Theatererlebnis im Moskauer Künstlertheater, wo sie den K gesehen, und wo Tschechow den Premierenerfolg dieses Stückes am 17.1.1904 nicht fassen konnte,⁴⁸¹ begeisterte Kritikerin wie Gertrude Besse King hat Mühe, das Neue für die New Republic begrifflich zu fassen und zu würdigen. Sie ist einmal von der neuartigen, realistischen "Natürlichkeit" der Personen auf der Bühne beeindruckt, was nicht nur auf das Konto der von Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko geleiteten Schauspieler geht:

They were not even attempting, as in our own so-called 'realistic' drama, the tricks, mannerisms, and telephone verisimilitudes that produce such artificial naturalness. They seemed to be living along, entirely unconcerned that a well-trained audience expects a catastrophe and a climax within two hours.

King bemerkt andererseits das Fehlen eines traditionell verstandenen plot, was für sie aber positiv einem schon bei Dodd konstatierten gesteigerten Realismus und einem Mitleiden des Publikums an dieser "tragedy without poetic mitigation" zu Buche schlägt. Sensibel und von Anderen bisher nicht so deutlich gefaßt, sind ihre Bemerkungen zu den Konsequenzen eben dieses vagen plot, das sie keineswegs ohne jeden inneren Zusammenhang sehen will:

480 Vgl. G. Hughes, 386f. Weder A.H. Quinn noch H. Taubman geben Daten. T.H. Dickinson bringt ihm in seinem 1927 publizierten Outline, 234, hohe Wertschätzung entgegen.

481 Vgl. Tschechows Brief an F.D. Batschinkow vom 19.1.1904, in: A. Chekhov. Letters on the Short Story, the Drama and Other Literary Topics, Sel. and Ed. by L.S. Friedland, New York 1924, 163.

... I suspect that the very framelessness of the picture, the absence of a nicely terminated plot, gives a feeling of space, of largeness, of perspective ... The acts of the people concerned are not isolated episodes, but carry upon to what they have been doing previously, and will do long after the curtain has fallen. ... By refusing to overdo the moment, Chekhov invites eternity.

Dennoch bleiben, wie King freimütig eingesteht, viele Rätsel, die sie vor allem im Bereich der Psychologie der Charaktere und ihres Effekts auf den Zuschauer, der keine einzige Figur hassen kann, stark empfindet. Sie deutet aber mit dem Hinweis auf den kalten Realismus einerseits und das wärmende Mitleid andererseits zwei entscheidende Faktoren der Kunst Tschechows an. Sie schreibt von einem "miracle ... that enables you to face sorrow, not because another such as you is receiving his deserts, but because pain is part of a layer reconciling experience" und rückt damit diese Dramen implizit in die Nähe der griechischen Tragödie. ("Cherry Orchard", NR III, June 26, 1915, 207)

In derselben Zeitschrift hebt ein halbes Jahr später der Theaterkritiker und Emanuel Reicher-Fan Q.K. Tschechows scheinbare Kunstlosigkeit hervor, eine Eigenschaft, die er mit Ibsen - der nicht ohne Grund sein Lieblingsautor war⁴⁸² - teilte. Diese raffiniert kunstlos scheinende Technik bezeichnet der Kritiker, die Waffen streckend, als "the least imitable and least explicable peculiarity of his imagination." Sowohl bei der Behandlung der DS als des aus dem W⁴⁸³ entstandenen OW, bei dessen Aufführung Gorki "weinte wie ein Weibsbild",⁴⁸⁴ schreibt Q.K. vom "Gefühl danach", trifft jedoch wie King einen wesentlichen Effekt der Kunst Tschechows:

482 Vgl. den in einem Brief vom 7.11.1903 geäußerten, dringenden Wunsch, Stützen der Gesellschaft in Moskau zu sehen, wobei die oben erwähnte Aussage gemacht wird. A. Chekhov, 202. Tolstoi, der mit Tschechows Dramen nichts anfangen konnte, verglich die M mit Ibsens Art Stücke zu schreiben: "This is nonsense, not worthy of anything, written as Ibsen writes. Words are piled up, and why, no one knows." Zit. in: N.A. Toumanova, Anton Chekhov. The Voice of Twilight Russia, New York 1960, 125.

483 Vgl. D. Magarshack, 204ff.

484 Brief Gorkis an Tschechow von Ende 1898. M. Gorki, 9.

What you feel most after reading 'The Three Sisters' is the passage of time - how it flows and flows without bringing us the things we expected from it, how it alters our predicaments a little without improving them even a little. Where else did you ever get, to the degree in which you get it from the second act of 'Uncle Vanya', that feeling of the long hours in the middle of the night, as a man feels them when he is sitting up and waits and watches? When have you felt the curious fatefulness and momentousness of goings-away so immediately as you feel them in the fourth act?

Hingewiesen sei auf die Verwendung des Pronomens "our" durch den Kritiker, der damit nicht, wie der unverständige Chandler, das spezifisch Russische, Fremde betont, sondern bewußt eine menschliche Allgemeingültigkeit einräumt. Leider wagt er sich nicht an eine detaillierte Analyse der Tschechowschen poetischen, dramaturgischen und psychologischen Mittel zur Erreichung des von ihm oben beschriebenen Effekts. ("After the Play", NR V, Dec. 11, 1915, 149)

Die Reaktion der Kritik auf die Aufführung der M, von der Tschechow meinte, er habe sie forte beginnen und pianissimo enden lassen, wie einen Roman, und ganz gegen die dramatische Norm,⁴⁸⁵ innerhalb des Repertoires der Washington Square Players im Frühjahr 1916 ist nicht so zahlreich, und die Stellungnahme Philip Littells in der New Republic ausgenommen, auch nicht so verständnisvoll wie man es sich wünschen möchte.⁴⁸⁶

Der Kommentar W.P. Eatons ist von Unverständnis und Ablehnung geprägt. Von der Kritik am unreifen Spiel der Truppe abgesehen, bleibt ihm die M, vor allem im Vergleich "with life as we know it in our native drama", ein Buch mit sieben Siegeln. Das Empfinden der Fremdheit der Tschechowschen Welt, seiner fragmentarisch scheinenden Dramentechnik und der Willenlosigkeit seiner Charaktere veranlassen Eaton zu einer Reihe negativer Charakterisierungsversuche dieses Stückes:

485 Vgl. seinen Brief vom 21.11.1895 an Suvorin, A. Chekhov, 202.

486 Waldo Frank verurteilt die Washington Square Players, wie wir in Kap. I zeigten, aus patriotischen Motiven und bezichtigt sie der Unfähigkeit im Zusammenhang mit Tschechows Stück, das er nicht ungeschickt "a weave of close-knit emotional stresses, subtly patterned" nennt, diese subtile Art der Kohärenz aufzuzeigen: "all that was left was a false accentuation of the external looseness in his structures." "Concerning a Little Theatre", SA V, Dec. 1916, 157-64.

Not its sluggish back water of dramatic progression, not even its pictures of alien society perplex us, but rather its Chinese puzzle of irrelevancies. No character in it can stick to one idea for more than one speech. ... Lack of will, lack of concentration - the two are really the same.

Der Kritiker wirft Psychologie der Charaktere und der Autorenpersönlichkeit zusammen, ohne sich der gerade bei Tschechow sehr deutlichen Distanz zu seinen Schöpfungen bewußt zu sein und Tschechow als "unerbittlich strengen Kritiker" der "Trivialität" zu erkennen, wie Gorki dies ausdrückte.⁴⁸⁷ So sieht Eaton auch "no great rush to the Russian dramatist" voraus. Am Ende seiner Bemerkungen steht jedoch der Satz, der, hätte er ihn zum Ausgangspunkt seiner Betrachtungen gewählt, vielleicht eine etwas gerechtere Kritik der Abneigung Tschechows gegenüber jener Spezies des Intellektuellen⁴⁸⁸ ermöglicht hätte: "Tschekhov, with uncanny felicity, makes an ironic nightmare of these negative traits in his countrymen." (Plays, 408)

R.W. Shoemaker (136) führt einen freundlich intendierten Bericht des Dramatic Mirror vom 3.6.1916 an, in dem die M als Beispiel von Tschechows intensiver naturalistischer Methode gesehen wird, als "method of an artist who has grasped the salient element of his characters and his story and present[ed] them in a few happy strokes with the sure touch of an accomplished dramatist." Shoemaker, der selbst wenig von den in seiner Arbeit behandelten Autoren und ihren Werken versteht, lobt diese seichte Charakterisierung allen Ernstes mit den Vokabeln "discerningly described." Das Publikum war nach dem Dramatic Mirror von Anfang bis Ende aufmerksam.

Eindeutige Ablehnung erfährt das Stück durch das Theatre Magazine, dessen Kritiker mit der in Teilbereichen durchaus erkannten Thematik wenig und mit seiner Technik überhaupt nichts anzufangen vermag:

The purpose of the play seems to be to satirize ambition that is amiably misdirected or pusued with selfish and unscrupulous energy ... The failure here is that of Mr. Tchekhov. It was a technical failure of the man, and not because of the depressing nature of the subject and material. They were bad enough.

487 M. Gorki, "A.P. Tschechow", in: Erinnerungen an Zeitgenossen, Berlin 1951, 19.

488 Vgl. dazu z.B. W.H. Bruford, 172.

Da hilft auch ein Lob für den Dialog und die Charakterzeichnung ("clearly drawn, with such truth") wenig, zumal die schließlich eingestandene und darauf beruhende "gripping force" ins ferne Rußland verwiesen wird. Das Werk Tschechows, der ohne Umschweife zum Pessimismus verbreitenden "symbolist" mit "high intention und serious resolve" deklariert wird, "for whatever reason [sic] ... proved a bore." ("The Theatre", TM XXIV, July 1916, 10f.)

Wesentlich subtiler und einsichtiger in die Machart dieses Tschechowschen Dramas zeigt sich P. Littell von der New Republic. Er hebt gerade die scheinbare Zwang- und Ziellosigkeit von Szenenfolge und Dialogen hervor, die jedoch wohlbedacht und mit dem Ziel gestaltet seien, "nearness to life" zu erzielen. Der Begriff "Realismus" wird unter dem Eindruck der neuartigen Struktur von Littell vermieden. Die "naturalness of [the characters'] behaviour" wird erreicht durch

neither method nor symmetry nor even progress, but only outlineness incidents succeeding one another in time. This is just the unconcerned drifting motion that Tchekov copies. His men and women interrupt each other, themselves and his play.

Der Kritiker hat den Eindruck, Tschechow habe ihn in der M "intimately acquainted with a few Russian men and women" gemacht. Er lobt die Fähigkeit des Autors, nicht nur die komischen Aspekte seiner sich dafür durchaus eignenden Charaktere ans Licht gebracht zu haben:

All these people are either touching or else selfjudging, and their self-judgments are lucid. Life is not only absurd: it is also pitifully moving. Life is not only pitifully moving: it is also absurd.

Der Trostlosigkeit der russischen Welt wird für Littell durch Tschechows nicht näher definierten Humor und seine "quiet, silvery, minor-key pity" aufgehehlt. In dem nicht ungeschickten Vergleich mit dem Drama konventioneller Struktur, zu dessen Erfassung man nur ein gewisses Maß an Intelligenz benötige, während hier bei Tschechow die Einheit des Stückes in der "Stimmung", der Gefühlslage des Zuschauers begründet sein müsse, versucht Littell das spezifisch Tschechowsche herauszuarbeiten: "If

'The Sea Gull' does not put you into just the right mood it flies apart, breaks into pieces, leaves you wondering why this piece rather than something else." Es fehlt jedoch in seiner Besprechung, wie schon im New Republic-Artikel vom 11.12.1915, eine detailliertere Analyse der Tschechowschen Mittel zur Erzeugung dieser einheitlichen, vom Stück auf den Zuschauer übergreifenden Atmosphäre. Littells einschränkende Kritik entzündet sich nur an einem einzigen, allerdings wichtigen Punkt, an der seiner Meinung nach nicht ins Ganze integrierten Vogelsymbolik: "What bothered me most was the symbolistic use of the sea gull, a symbolism left carelessly on the naturalism without any attempt to make one thing of the two things." Dennoch, und trotz seiner verhalten vorgetragenen Kritik am Spiel der Washington Square Players, setzt er abschließend die M anerkennend gegen die Masse der in der kommenden Saison wieder mit "unlifelike relevance and orderliness" aufwartenden Dramen ab. ("Books and Things", NR VII, June 17, 1916, 175)

Anlässlich der Londoner Ausgabe der DS,⁴⁸⁹ deren Premiere am 31.1.1901 am Moskauer Künstlertheater nur mäßiger Erfolg beschieden war,⁴⁹⁰ bringt die New Republic eine längere Inhaltsangabe und eine Würdigung des Werkes durch die uns bereits bekannte Gertrude Besse King, aus deren Artikel von Ende Juni 1915 wir mehrere Gedanken hier ein Jahr später wiederfinden. Dazu gehört der Eindruck jenes "sense of aloofness, of space" und die Möglichkeit, ja den Zwang, für jeden der Charaktere Verständnis und Mitleid zu empfinden, ihre zwischen kritischer Bewunderung und Verwirrung schwankende Einstellung gegenüber Thematik und Technik dieses unter großen Schwierigkeiten geschriebenen Dramas.⁴⁹¹ Für King sind die DS das typischste aller Tschechosstücke, zugleich auch sein schwierigstes und kühnstes, denn hier "he has set himself to overcome the difficulties of realism in their most treacherous forms." Die technische Schwierigkeit liegt nach Meinung der Kritikerin einmal in einer durchgehend

489 The Three Sisters, Translated by Julius West, Duckworth 1916.

490 Vgl. S. Melchinger, 115.

491 Vgl. D. Magarshack, 226.

monoton-düsteren Thematik und zum andern in einem scheinbaren Durcheinander von drei plots, - an anderer Stelle schreibt sie vorsichtiger von "motifs" - von denen ein jedes für ein ganzes Drama im Bereich einer konventionelleren Technik gereicht hätte und von denen zwei, das Maschas und ihres Bruders, ihre Klimax nahezu zusammen erreichen. So sind für King die DS von Stoff und Darstellung her:

the culmination of confused Russian realism. Not only is there the conflict of inharmonious plots, but there are also the minor criss-crosses of personal ideals and idiosyncracies, all pulling different ways, and exasperatingly inconsistent, except the ever-present, all-consuming desire to go to Moscow.

Die zahlreichen kleinen Geräusche und Unterbrechungen sind für sie, die sie kurioserweise das sich hier aufdrängende Zeitproblem, das sie in ihrer Besprechung des K angeschnitten hatte, ausklammert und das Widerspiel von Dialogstücken und äußeren Ereignissen als Mittel zur Enthüllung tieferer Schichten der Psyche nicht erkennt, ein Indiz dafür, "how far from real our own most realistic drama is." Als eine Art gesteigerten Realismus⁴⁹² - die Etikette "Naturalismus" bzw. "Impressionismus" werden von King nicht verwendet - sieht sie das als gelungen bezeichnete, aber nicht im Detail analysierte technische Experiment Tschechows, dessen höchst selektives Vorgehen sie jedoch erfaßt:

his technique in handling complex material [is] so fine, that he has achieved [his suppressions] without the sacrifice of the casual stuff that life, the tangle of Russian life, is made of.

Schwieriger noch als den Tschechowschen Realismus fällt es King, die Komponente des "Idealismus" plausibel darzustellen. Sie benennt damit die bereits erwähnte und von ihr nicht näher in ihrer Kausalität erhellte Eigenschaft der DS, besonders ihrer Moskauer Aufführungen, sich allen Charakteren des Stückes mitführend verbunden zu fühlen und gleichzeitig eine sich selbst mitteinbeziehende, distanziertere "philosophic poise" zu erlangen. ("Tschékov Realism", NR VII, July 8, 1916, 256-8)

492 E. Wilson bezeichnet im März 1923, nach dem ersten Gastspiel des Moskauer Künstlertheaters, dessen Kunst und künstlerische Kost als "the higher reaches of the realistic movement."
The American Earthquake, Garden City, N.Y., 1958, 49.

Eine im Herbst 1917 veröffentlichte Bemerkung Ruhls soll die Rezeption Tschechows beschließen, und dies nicht etwa auf Grund einer besonders scharfen Analyse der Dramen - wozu Ruhl, wie wir seit seinen Second Nights wissen, kaum neigte -, als eines kontrastiven Vorgehens, das, mit einem Vergleich zu einem potentiellen und typisch amerikanischen Stück mit dem stofflichen Ausgangspunkt der DS uns helfen kann, das Unverständnis der konservativen Kritik etwas begreiflicher zu machen. Ruhl führt dies in einer Art populärer Völkerpsychologie auf den verschiedenen Menschenschlag beider Länder zurück: "We are a different breed, too nervous and positive to have any strong appetite for ... tragedies of inaction." Sein amerikanischer Bühnenautor hätte aus den DS folgendes gemacht:

He might make a play showing how such a [passive] girl went to New York and went to the bad, or stayed at home and cured her blues by starting a Mary Elizabeth candy shop or reforming the board of aldermen. But to make a play out of mere mooning would seem to the average American spectator absurd.

Ein Glück, daß der Stoff in Tschechows Hand blieb, an Melodramen bzw. Erbauungsstücken fehlte es in New York ohnehin nicht. (Zit. in: "The Punchless Plays of Russia's Most Original Theater", CO LXIII, Sept. 1917, 170f.)

4. L.N. Andrejew: mit 14 Erwähnungen fast ein Unbekannter

Der Beginn der Rezeption der Dramen Andrejews (1871-1919) ist mit der Veröffentlichung seines ersten Dramas in Amerika, ZDS, im Poet-Lore vom Winter 1907 anzusetzen, einer Übertragung, die jedoch ohne größeres kritisches Echo blieb. Erst mit der Übersetzung des in der von uns untersuchten Zeitspanne dann am häufigsten besprochenen A, das in Rußland im Oktober 1909 gedruckt⁴⁹³ und ein Jahr darauf in der Fassung von H. Bernstein bei MacMillan vorlag, kann man so etwas wie eine Andrejew-Kritik registrieren. Bis 1912 herrschte ein eindeutig freundlicher Ton in den Besprechungen vor. Die einzige einigermaßen eingehende und über ein Einzelwerk hinausgehende Analyse, die u.a. auch

493 Vgl. J.B. Woodward, Leonid Andreyev, Oxford 1969, 211.

biographische Kenntnisse einschloß, war jedoch die des Andrejew-Übersetzers Thomas Seltzer⁴⁹⁴ im Drama vom Februar 1914. Eine negative Reaktion auf die schüchterne, auf Übertragungen, und wie bei den anderen russischen Dramatikern bis 1915, keinesfalls auf englischsprachigen Aufführungen beruhende Popularität des Autors, finden wir bei Kaun noch im Jahre 1914 bei Woodbridge und, wie kaum anders zu erwarten, beim bejahrten J.R. Towse in der Nation vom 15.7.1915. Die fördernde Kritik hebt die große Thematik, den philosophischen und humanitären Gehalt, den Ernst und die Kunst der Stilisierung in den Dramen hervor. Die ablehnende sieht dagegen im Pessimismus, in einer symbolistischen Nebulosität und Prätentation, sowie in der Formlosigkeit dieser Werke Hindernisse für eine Empfehlung.

Die erste uns zugängliche kritische Äußerung zu Andrejew ist dem von A. Goudiss übersetzten ZDS, das unter Einfluß der Astronomische[n] Abende Hermann Kleins entstand und in seiner revidierten Fassung 1905 in Rußland veröffentlicht, aber erst am 10. Juni 1907 in Karbin uraufgeführt wurde,⁴⁹⁵ im Poet-Lore vom Winter 1907 vorangestellt und ist in eindeutig fördernder Absicht verfaßt. Helen A. Clarke dient die Absenz der für das Stück traditioneller Machart typischen Elemente wie "hero", "villain", "lovmaking", "psychological conflicts between old and new ideals of love", "dramatic action" gerade zur Hervorhebung der Vorzüge von ZDS. Dem "Idealismus" Franckescher Prägung verpflichtet ist Clarke mit ihrem Lob für den "exquisite touch of penetration and sympathy" und die im Stück agierenden im ganzen liebenswerten Menschen. Noch deutlicher kommt dies in folgender Würdigung zum Ausdruck, die ebensowenig wie die vorhergehenden den zeitgenössischen Rahmen berücksichtigt und die Charaktere und die sie tragenden Anschauungen differenziert, was sich bei so verschiedenartigen Menschen wie etwa dem einem kosmischen Harmonieglaben und einer Art Pantheismus anhängenden stoizistischen Astrologen S.N. Ternowski, der an der Bosheit der Menschen und der Absurdität des Schicksals verzweifelnden

494 Leider war aus den einschlägigen Nachschlagewerken nichts über Person und Leben Seltzers zu entnehmen. Aus dem Katalog des British Museum wissen wir, daß er u.a. auch Hauptmanns Emanuel Quint und Sudermanns Hohes Lied übersetzte. Aus dem National Union Catalog erhellt, daß Seltzer auch Erzählprosa Andrejews übertrug.

495 Vgl. J.B. Woodward, 132-5.

Mariuscha und dem Juden Josip A. Luntz geradezu aufdrängt und eine weniger ungetrübte Serenität im Fazit zur Folge gehabt hätte: "It is full of pathos, of universal human feeling, and of an uplifting philosophy. Andreieff is to be thanked for writing a truly great play that leaves us with only an uplifted outlook upon life... ." ("Life and Letters", P-L XVIII, winter 1907, 534)

Drei Jahre nach Clarkes Bemerkungen, als das im Oktober 1909 in Rußland publizierte A⁴⁹⁶ in der Übertragung Bernsteins bei MacMillan vorliegt, sieht R. Burton in dem Werk einen weiteren Beweis (vgl. seine obige Äußerung zu Gorki) für die typische Formlosigkeit der Slaven im Bereich des Dramas. So hält er A auch für undenkbar auf der Bühne - das Gastspiel des Moskauer Künstlertheaters der Saison 1922/23 konnte er nicht voraussehen.⁴⁹⁷ Dennoch lobt er den Ideengehalt des Stückes als "a monumental allegory of good and evil, richly humanitarian, and of large and noble implications in its philosophy." Diese freundliche Haltung bewahrt Burton und gibt dem von ihm im übrigen nicht analysierten Drama die Attribute "strange, slow-moving, awful" und dann auch "unquestionably gripping" bei. ("Variety in Current Drama", D XLIX, Dec. 16, 1910, 522-4)

H.L. Mencken bezieht sich in seinem in freundlichem Ton gehaltenen, aber fast auf die Inhaltsangabe reduzierten Kommentar zur selben Ausgabe von A auf die seinen Lesern bereits bekannte Erzählung Die Geschichte von den sieben Gehängten und deren Charakteristika, die er in dem von ihm als "tragic comedy" bezeichneten Drama wiederfindet. Bei der Behandlung der Thematik, der Frage nach dem Sinn des Lebens, werden als lobenswerte Mittel bzw. Eigenschaften erwähnt: "the powerful simplicity of the writing, the dramatic effectiveness of the structural devices, the thoughtfulness and earnestness." ("The Revival of the Printed Play", SS XXXIII, Febr. 1911, 163-8)

Ein literaturhistorischer und motivgeschichtlicher Ansatz liegt dem Artikel O.R.H. Thompsons im North American Review von Ende

496 Ibid., 211.

497 Vgl. G. Hughes.

1911 zu Grunde. Er untersucht die bestehenden Verbindungen zwischen Thematik und literarischer Tradition der Faustsage und Andrejews A. Dabei gesteht er dem Russen in der in Anathema angelegten Mischung von Ignoranz und Wahrheitssuche Relevanz und Originalität zu. Thompson sieht die Figur des Versuchers und seine geistige Struktur als ein Sichtbarmachen des modernen, die christliche Offenbarung anzweifelnden Zeitgeistes. Großes Lob hat er für A als Sprachkunstwerk und Drama bereit, ohne sich jedoch auf eine nähere Analyse dramentechnischer Natur einzulassen:

Devoid of the slightest diffuseness of language or irrelevancy of incident, Andreyev's poem [sic] moves forward with the relentlessness of a Greek tragedy; its pathos is poignant and its lyric bursts, though dominated by the melancholy of minor chords, irresistible. ("Andreyev's 'Anathema' and the Faust Legend", NAR DCLXXIII, Dec. 1911, 882-7)

Ganz am Inhalt und der Atmosphäre von A orientiert ist die trotz einiger Bedenken der Abstraktionen wegen fördernd intendierte Besprechung des Stückes in den "Book Notes" des Sewanee Review vom Beginn des darauffolgenden Jahres. Der "awful sense of suffering" und "the ... spirit of gloom", der die Charaktere ihres freien Willens beraubt und eine Atmosphäre "of unreality and mysticism" schafft, wird für den Kritiker erträglich, wenn nicht gar aufgewogen durch "another spirit of yearning love and sympathy for the poor and down-trodden, of passionate, almost inarticulate inquiry into the unsolved mysteries of life." Im Schlußsatz der Rezension werden die reserviert betrachtete, abstrakt-philosophische und die freudiger bejahte lyrische Komponente im Drama noch einmal einander gegenübergestellt: "The play is full of poetic, haunting beauty of imagery and of incident, though at times it all seems too remote from daily life." ("Book Notes", SR XX, Jan. 1912, 123f.)

Die insgesamt freundlich gestimmte Buchkritik des Jahres 1914 enthält mit Ausnahme der erstmaligen Besprechung des KH durch Goldman und von ZDS durch Moderwell kaum einen konkreten Bezug zu einem Drama Andrejews.

Für B.H. Clark dient Andrejew fast ausschließlich als Paradebeispiel einer Art vulgärer Völkerpsychologie. Er ist "typischer" russisch als Tolstoi, Gorki und Tschekow, mit deren Dramen der Kritiker, wie wir sahen, kaum zurechtgekommen war, und zwar nach Clark neben der mangelnden Formbewußtheit seiner Stücke auf Grund seiner Themenwahl:

In him that disquieting questioning of the end of life, that attempt to unveil the meaning of the Universe, that pessimistic struggle with overwhelming forces - are so strongly felt, that nothing else is of much importance. Here, it seems, is the Slavincarnate.

Zu einer Analyse einzelner Dramen kommt es nicht. Dafür weist Clark nach, daß bis 1914 von 21 Stücken Andrejews kein einziges in Amerika von einer professionellen Truppe aufgeführt wurde. (Drama, 66-71)

H.K. Moderwell ist ebenfalls weit von einer eingehenden Analyse der einzelnen Dramen entfernt. Dennoch schätzt er Andrejew bei seiner eigenen Vorliebe für Stilisierung und statisches Drama hoch und stellt ihn als beherrschende literarische Persönlichkeit der seit 1905 vom Pessimismus dominierten Szene Rußlands heraus. Ohne weitere konkrete Hinweise bleibt der im zweiten Teil sicherlich richtige Satz: "[He] supplied [realism] in a metaphysic which is dynamic, and a mysticism which is humanitarian." Zusätzlich zur statischen Struktur lobt Moderwell, mehr noch als Mencken, Thompson und die Sewanee Review vor ihm, die Sprache Andrejews als "the most powerfully emotional prose that is being written in modern drama." Wie wenig er jedoch Technik und Aussage in ZDS zu durchschauen vermag, erhellt aus nachstehender Passage, der im Text dann die Wiedergabe des plot und einige Zitate folgen:

... To the Stars is Andreieff's most distinctive play. It contains not an iota of action ... The whole of the play, admirable in its characterization, consists of the opinions of characters as to the fate of Nikolai and the philosophic question it involves. (Theatre, 194-7)

E. Goldman lenkt mit ihrer Besprechung des KH zum ersten Mal die Aufmerksamkeit nicht nur auf dieses Drama Andrejews qua Drama, sondern auch auf dessen gesellschaftskritische Thematik, die bisher kaum erwähnt wurde. Hunger als perpetuum mobile des gesell-

schaftlichen Zusammenlebens⁴⁹⁸ eignet sich natürlich für Goldmans sozialrevolutionären Ansatz; leider reduziert sie ihren Kommentar, von einer nicht ohne Absicht detailliert ausgebreiteten Inhaltsangabe abgesehen, auf die mit blumiger Rhetorik verbrämte "Moral". Sie beschwört eine Zukunftsvision der revolutionären Neuverteilung von Macht und Besitz herauf, die sich direkt an die Wiedergabe des Schlusses von KH anknüpfen läßt:

But they who can turn on the light, know the power of the things they have created. They will come, and take possession, - no longer the wretched skum, but the masters of the world.

A message revolutionary, deeply social in its scope, illuminating with glorious hope the dismal horizon of the disinherited of the earth. (Significance, 302-15)

Mit Thomas Seltzers Artikel im Drama vom Februar 1914 haben wir die erste längere Abhandlung vor uns, die neben Inhaltsangaben auch weitgehendes Verständnis für die Thematik dieser Dramen bringt und zusätzlich den biographischen bzw. autobiographischen Bezug wenn nicht völlig klarlegt, so doch erwähnt. Der Zugang zur Technik in Andrejews Stücken ist dagegen für Seltzer erheblich schwieriger.

Wie Moderwell stuft Seltzer den Autor als dominierende literarische Figur Rußlands nach 1905 ein und sieht sein Werk im positiven Sinne als Echo auf die politischen Ereignisse, die das Zarenreich erschütterten und als Stimmungsbarometer der russischen Intelligenz, ohne jedoch in der Folge die im Drama Andrejews häufig aufgeworfenen großen sozialen Fragen ins Zentrum seiner Betrachtungen zu stellen:

In fact his works are a faithful transcript of the ideologic history of his day. They voice Young Russia's despair, doubts, and tribulations. Occasionally, perhaps, its ideals and aspirations, also. But to make this a reproach against Andreyev is indeed reversing ordinary values and making a demerit of what in an author is the highest merit.

Als erster uns zugänglicher Kommentar zu Andrejew enthält Seltzers Artikel die Übersetzung eines autobiographischen Abrisses, der vor allem auf die psychischen und beruflichen Schwierigkeiten des

498 Vgl. J.B. Woodward, 165.

Autors bis etwa 1900 abhebt. Zwei zentrale Ideen für Andrejews Schaffen löst Seltzer heraus, die des Todes und die der Einsamkeit. Daran anknüpfend betont er in werbender Absicht und dialektisch die letztlich dem Schönen und Harmonischen zugewandte Seite dieser so düster gezeichneten Welt, womit sich Seltzer mit der modernen Forschung einig ist:⁴⁹⁹

Andreyev, contrary to the general notion, does not, I think, hate life, - he loves it. It is because he loves it that all the misery and wrongs and ills of the world so appall him.... His whole literary activity is an endeavour to solve the conflict between reason which condemns life and feeling which affirms it.

Die Frage nach dem Sinn des Lebens (und folglich des Todes) wird im von den gescheiterten Revolutionsbestrebungen von 1905 mitgeprägten ZDS wohl ausführlich gestellt, wie der Kritiker richtig bemerkt, aber von keinem der Charaktere, auch nicht vom selbstsicheren Astrologen Ternowski, definitiv beantwortet. Daß Seltzer nicht völlig zur Avantgarde der Kritiker zählt, die ein Stück konventioneller Struktur und Handlung nicht zu schätzen wüßten, ist seinem für S eindeutig günstig ausgefallenen Vergleich unter Vernachlässigung der kunstvoll und beinahe zu deutlich herausgearbeiteten Struktur des Atmosphärischen und der "inneren" Dramatik in ZDS zu entnehmen:

Savva ... is artistically a far superior piece of work. Technically, To the Stars can scarcely be regarded as a play. It is rather a series of conversations, flowing along easily enough and interestingly enough, but not connected by any action or plot even in the modern sense of the word plot ... Savva, on the other hand, is a play well knit together. It has plenty of action, all bearing naturally and directly upon the central plot, and the interest grows steadily until the strikingly powerful denouement in the last act.

Ohne nähere Gründe anzuführen, zu denen wir jedoch das Argument der Spielbarkeit rechnen dürfen, zählt Seltzer S, das, wahrscheinlich seiner Thematik wegen, in Stuttgart zuerst ediert und im Oktober 1906 in Wien uraufgeführt wurde,⁵⁰⁰ zu Andrejews besten Werken. Ebenfalls höchstes Lob hat der Kritiker für das auch von ihm übertragene und hier erstmals besprochene LM bereit, das 1907 in Rußland publiziert, am 22.2. desselben Jahres im Komi-

499 Ibid., 37ff. u.ö.

500 Ibid., 141.

sarschewskaja-Theater uraufgeführt wurde und zu jener Zeit in Rußland eine unerhört starke Wirkung hatte, ein Drama, von dessen Abstraktionen, die Gorki bemängelte,⁵⁰¹ er sich geradezu angezogen fühlt, zumal er sie mit Leben erfüllt sieht:

The Life of Man is one of the boldest and, in the opinion of the writer, one of the most successful attempts of its kind in dramatic literature. It is abstraction in art raised to the highest conceivable power. ... It is precise, accurate, and stiff as a paradigm. ... There are no surprises. ... But the throb of life is there as truly as in a character of Shakespeare or Dickens, ... Andreyev has the peculiar power of reembodying the disembodied, of making the spiritual tangible, the abstract concrete.

Neben dem Hinweis auf autobiographische Elemente im ersten Teil des in zwölf Tagen aufs Papier gebrachten Stückes⁵⁰² erwähnt Seltzer die von Andrejew ohne Skrupel eingesetzten altehrwürdigen technischen Mittel des Monologs oder des Botenberichts. Er beeilt sich jedoch hinzuzufügen: "But these crudities, far from jarring, seem to fall in quite harmoniously with the general atmosphere of the play, which is all in the region of the primitive." Den abschließenden vernichtenden Fluch des Menschen kurz vor dessen Tod sieht der Kritiker sowohl als Eingeständnis seiner physischen Vernichtung, als auch seines geistigen Triumphes. Dennoch gesteht Seltzer, die "gloomy blackness" und "fear-some endlessness", von der Stanislawski später schrieb,⁵⁰³ deutlich abmildernd, ein: "in The Life of Man the dismal note predominates, and the saving faith scarcely shows itself." Diese von ihm hochgeschätzte Eigenschaft tritt dann in A zum ersten Mal unzweideutig zu Tage. Seltzer folgert: "and Anathema therefore represents the highest and most positive stage in the development of his thought." Die Figur des Anathema ist für den Kritiker eine originelle Konzeption des Satans im geistigen Gewand des wahrheitssuchenden Wissenschaftlers, der nur mit dem Intellekt, nie aber mit dem Herzen arbeitet. Nach seiner Inhaltsangabe bleibt uns aber Seltzer den Beweis für seine obige These schuldig. Das Stück um den Juden David Leizer, der sein Hab und Gut unter die Armen verteilt und, als er alles ausgestreut hat,

501 Ibid., 157ff. Vgl. auch Gorkis Bemerkung zu Andrejews Konzeption des Menschen in: M. Gorki, Erinnerungen, 122.

502 Vgl. J.B. Woodward, 150.

503 C. Stanislawski, 494.

von den fordernden Massen gesteinigt wird, nennt der Kritiker selbst "a picture of the world as a vale of tears" und gesteht schließlich seine Unfähigkeit zur Analyse von A ein: "And when one tries to analyse one hardly knows how the effect is produced." Er stellt das Werk auf Grund seines Aufbaus ("a succession of pictures") außerhalb des gewohnten Dramentyps und sieht seine Wirkung - auf die Analyse der Mittel zu ihrer Erzeugung läßt er sich nicht ein - darin, daß "Andrejev wrings pity from our hearts and touches us with wonderfully warm emotions in behalf of poor humanity" - eine Bemerkung, die auch von Winter stammen könnte. Seltzer geht in seiner unkritischen Ehrfurcht sogar so weit, die Kritiker überhaupt von A fernzuhalten: "Let not critics step in where angels fear to tread." Schließlich meint er, im Gegensatz zu J.R. Towse, der Andrejew insgesamt in der Nation vom 15.7.1915 wesentlich weniger heiß empfehlen sollte, daß sich ein Kommentar zur anschließend an diese Ausführungen abgedruckten satirischen Komödie SS erübrige: "It is as clear as a story by Mark Twain, and equally pure fun", und zeigt Verständnis für die aktivistische Tendenz innerhalb der politischen Komponente des Stückes. ("Leonid Andrejev", DR IV, Febr. 1914, 5-33)

Eine von Polemik geprägte Gegenposition zu Seltzer bezieht Alexander S. Kaun in der Little Review vom September 1914. Da er Andrejew als Bühnenautor vor allem an den traditionellen Elementen wie der bewegten "äußeren" Handlung, Individualschicksalen und klar gegliedertem Aktaufbau beurteilt, muß er ihm totales Versagen vorwerfen:

he lacks dramatic constraint and proportion. He puts into the mouths of his actors bombastic phrases, to the delight of the gallery; but there is absolutely too much talking in his plays, with very little drama.

Im Zusammenhang mit S lobt Kaun die ihn an Dostojewski erinnernde Fähigkeit Andrejews zur Schilderung individuellen Leids; mit den von ihm aufgeworfenen Fragen universeller Dimensionen aber erleidet er nach Meinung des Kritikers kläglichen Schiffbruch. Der Thematik von LM wirft Kaun "annoying pretentiousness" vor; den Erfolg beim russischen Publikum führt er auf dessen beachtlich schlechten Geschmack zurück. Kaun schließt mit einem Sei-

tenhieb auf den Andrejew-Übersetzer Seltzer, dessen Übertragung von S und LM den Anlaß zu dieser Rezension bildete, und den Verlag Kennerley mit einem kategorischen Nein zum dramatischen Werk des Russen und dessen Propagierung: "No, Messrs. stage-managers and publishers, we reject your popular Andreyev." ("Smile and Scream: Chekhov and Andreyev", LR I, Sept. 1914, 44-9)

Wie der Versuch einer Widerlegung Kauns liest sich Menckens Kommentar zur selben Ausgabe in der von Björkman edierten Modern Drama Series. Mencken, der sich im übrigen pessimistisch über die Aussichten einer New Yorker Aufführung von LM zeigt, weist gerade auf die große, philosophisch-spekulative Fragestellung als Andrejews besondere Leistung hin:

my original purpose was merely to praise Andreyev for showing how the drama can be made to deal with great things as well as small, and that without losing any of its beauty and mystery. His play is interesting, it is imaginative and it is sound in form, and yet its central theme belongs to the highest levels of human speculation.

Die ausbleibende Antwort auf grundsätzliche Fragen unserer Existenz, die Kaun so sehr vermißte, legt Mencken als Ausformung der agnostizistischen Philosophie Andrejews aus, und er bewundert in diesem Zusammenhang den Mut des Autors. An S, das er als eine "sardonic comedy" einstuft, gefällt ihm vor allem der grimme Humor, der ihn wiederum an Dostojewski erinnert und wovon es in der westlichen Literatur seiner Ansicht nach nichts Vergleichbares gebe. ("Thirty-Five Printed Plays", SS XLIV, Sept. 1914, 153-60)

Die Reaktion des Jahres 1915 wollen wir vor allem deshalb anführen, weil sie sich auf die von Meader und Scott übersetzten Werke LM, SS und das bisher noch nicht bekannte oder besprochene symbolistische Drama SM bezieht. Allerdings ist dieses Echo bei Woodbridge und Towse deutlich ablehnend, und der wohlmeinende Rezensent des Yale Literary Magazine hat, wie die meisten der Andrejew-Kritiker, Seltzer eingeschlossen, Schwierigkeiten bei einer Analyse der Werke.

Die in S gezeigte, oft bitter ironische Weltschau ist Homer E. Woodbridge nicht zugänglich und die Problematik des Helden und des Stückes insgesamt unverständlich. Als Folge davon macht Woodbridge von verbalem Radikalismus Gebrauch, brandmarkt den Titelhelden als Nihilisten und insinuiert ähnliches bei seinem Autor:

In Savva we find ourselves in the company of a group of lunatics and idiots ... The hero is a young nihilist. ... Very appropriately he is torn to pieces by a mob; but it is evident that M. Andreyev regards him as a martyr.

Etwas besser kommt das LM weg, das er als pessimistische (folglich abzulehnende) Allegorie von der Nichtigkeit des Menschenlebens faßt und mit der Philosophie Hardys und dem morality play des fünfzehnten Jahrhunderts in Verbindung bringt, allerdings nicht zu Andrejews Vorteil, denn: "The fifteenth-century play is filled with a sense of the reality of the past, of the reality of the future. ... In the twentieth-century play all are alike empty and unreal." Da zieht er J.M. Barries The Will mit seiner Fülle an "real human sorrow and joy" vor, der, so der in seinem Harmonieglauben gestörte Kritiker, "perhaps ... would even teach M. Andreyev humility." So ähnelt die Welt in S und LM, Dramen, die Woodbridge bei aller virulenter Ablehnung doch als "powerful", wenn auch "melancholy productions" bezeichnet, "an asylum or an operation-room." ("Plays of To-Day and Yesterday", D LVIII, Jan. 16, 1915, 47-50)

Etwas weniger amotional, aber ebenfalls negativ, fällt die Rezension des von Meader und Scott bei Scribner's vorgelegten Bandes durch J.R. Towse in der Nation aus. Towse verlangt einen theatergerechten Symbolismus mit Klarheit und Verständlichkeit für den Zuschauer, was er in diesen Stücken vergeblich sucht. Das Vorwort des Andrejew-Freundes V.V. Brusyanin bestärkt ihn in seiner Ansicht, daß der Autor Substanz mit Form verwechsle, wenig Originalität bewelse, da er nur ein Epigone Maeterlincks sei, und im übrigen auf seit langem bekannte melodramatische Tricks zurückgreife. Von einem statisch-psychischen Drama hält Towse wenig; dafür empfiehlt er die ebenso vage wie traditionelle, an Aristoteles orientierte Formel: "To hold the mirror up to nature is still the on safe guide for the dramatist." Insbesondere

SM sieht er als ideales Beispiel für "a symbolism extinguished by its own overelaboration."⁵⁰⁴ Die Satire SS mit ihrer nicht zuletzt aus Gründen der russischen Zensur etwas verschleierte politischen Dimension ist nach Towse für den Uneingeweihten völlig uneinsehbar. Auch ein auf dem Gefühl zivilisatorischer Überlegenheit beruhender, arroganter Seitenhieb fehlt nicht; der Enthusiasmus des am Theatralischen und Mystizistischen leicht Gefallen findenden russischen Publikums kann seiner Ansicht nach von einem (selbstverständlich) "more sophisticated Western audience" nicht geteilt werden, da die Symbolik der Stücke, selbst wenn sie verständlich wäre, nichts Neues darstelle. Schließlich gesteht Towse dem Russen als Autor von imitativen und rohen Dramen zu "natural [!] genius", "description rather than inventive dramatic power", "literary skill" und "keen social observation", nachdem er dessen potentiellen Anspruch auf Schaffung eines neuen Dramentyps gründlich bestritten hatte. ("Nebulous Symbolism", N CI, July 15, 1915, 101f.)

Grundsätzlich freundlich ist die Reaktion in der Yale Literary Review zum selben Band. Der Kritiker dehnt sein Lob für die Psychologie von den Individuen auf die der ganzen russischen Nation aus, deren Übergangsphase Andrejew diagnostiziert. Während er zu SM als einer "weird representation of [Lorenzo's] contest with himself" kein Verhältnis finden kann, lobt er am LM die für Bühneneffekte eingesetzten Mittel wie Chor, moderne Kulissen und Musik, sowie das kämpferische humanistische Element des Werkes und erkennt ohne Umschweife SS als eine politische Satire. Daß der Kritiker jedoch bei aller Offenheit und Gutwilligkeit diesen Dramen auch Verwunderung, Hilflosigkeit und etwas Zweifel entgegenbringt, läßt sich aus den (von uns hervorgehobenen) Adjektiven wie dem eben erwähnten "weird", aus der "strange suggestion of the unknown and the supernatural" im LM und dem Kommentar zu SS, das "curiously interesting" sei, schließen, - warum wird uns nicht verraten. ("Book Reviews", YLM LXXX, June 1915, 442f.)

⁵⁰⁴ T.H. Dickinson bemängelt ebenfalls Andrejews schwerfällige Symbolik. Er sieht den Autor als Kind der Epoche der gescheiterten russischen Revolution von 1905, und als solches "he is inspired, rhetorical, and impractical." Er gesteht seiner Phantasie Weite und Leidenschaftlichkeit, aber keine Tiefe zu. Outline, 273f.

VI. BEMERKUNGEN ZUR DRAMENTHEORIE AMERIKANISCHER KRITIKER

In diesem Kapitel sollen Äußerungen amerikanischer Kritiker zu Wort kommen, die sich nicht unmittelbar an von uns bereits erwähnten Werken europäischer Dramatiker orientieren. In der Diskussion ist dabei eine erstaunliche Abhängigkeit der maßgeblichen Theoretiker Matthews und Hamilton von drei europäischen Theoretikern, Gustav Freytag, Ferdinand Brunetière und William Archer, festzustellen. Im Falle mehrerer Kritiker erhellen ihre dramentheoretischen Bemerkungen bereits zitierte Äußerungen zu Autoren und deren Werken.⁵⁰⁵

1. Die Rezeption von Freytags Technik des Dramas

Freytags Werk war in seiner sechsten deutschen Auflage, als es Anfang 1895 von Elias J. MacEwan übersetzt, vom Verlag S.C. Griggs & Co. für \$ 1.50 publiziert wurde. Doch schon in der Winternummer des Poet-Lore von 1889 wird Freytag erwähnt, und zwar in einer Wiedergabe des ablehnenden Kommentars W. Archers, der die Technik in der New Review unter Bezug auf Freytags pyramidale Schemata als steriles Rezeptbuch bezeichnet hatte:

The drama, according to this system or technique, would soon be like the Egyptian desert, - an arid plain dotted with solid, immovable, mathematically engineered pyramids, dead as the ideas they entomb... . ("The Dying Drama", P-L I, winter 1889, 527-30)

John Nollen, der in seiner Besprechung im Dial XVIII, vom 1.2.1895, 77-9, den Übersetzer tadelt, bezeichnet das Werk als unentbehrlich, ohne subjektives Theoretisieren und voller "sane

505 Nicht zugänglich waren uns W.T. Price, The Technique of the Drama, New York 1897, und The Analysis of Play Construction and Dramatic Principle, New York 1908. Nach F.J. Hunter, 129, stützt sich jedoch Price auf Freytags Konzeption der "Idee" (s. Kap. I der Technik) als Einheit eines Dramas und ersetzt diesen Begriff durch den der "proposition." Obwohl die Franzosen Sarcey, Brunetière und Lemaître von Matthews vor der Jahrhundertwende kommentiert wurden, erreichten ihre Werke, wie die Taines, in Übertragungen Amerika erst nach 1900. Vgl. F.J. Hunter, 40. Hunter kümmert sich vorwiegend um Hamiltons Reaktion auf amerikanische Dramen.

and judicious" Urteile und Regeln. Die Mitherausgeberin des Poet-Lore, Charlotte Porter, verhält sich wesentlich zurückhaltender. Sie wendet sich prinzipiell gegen allzu große Hoffnungen, was die Resultate eines Regelbuches für Dramaschaffende betrifft, wirft Freytag eine zu enge Auswahl seiner Beispiele vor - von den Franzosen wird lediglich Molière erwähnt - und moniert eine zu deutliche Mechanistik seiner Regeln und die Absenz "of any special consideration of dramatic motive." Ferner erscheint ihr das Werk von Anfang an veraltet, da es mit seinem ursprünglichen Publikationsdatum (1863) die Moderne seit und mit Ibsen gar nicht mehr berücksichtigen konnte. ("The Technique of the Drama", P-L VII, spring 1895, 215f.) Louis J. Block, der das Versdrama, insbesondere das Tennysons, aufwerten will, spricht sich im Poet-Lore, das eindeutig Stellungnahmen gegen Lehrbücher à la Freytag favorisiert, aus gegen jegliche Vorschriften und Theorien, wie ein Drama auszusehen habe, mit dem einleuchtenden Argument, daß ständig Werke außerhalb aufgestellter Regeln produziert würden und diese oft, selbst wenn sie bedeutend seien, als Anomalien gebrandmarkt werden könnten. ("The Dramatic Sentiment and Tennyson's Plays", P-L VIII, summer 1896, 512-27)⁵⁰⁶

Ehe wir zu den zwei prominentesten und stark von Brunetière beeinflussten amerikanischen Dramentheoretikern, Matthews und Hamilton, kommen, seien noch N. Hapgood und Howells kurz erwähnt.

N. Hapgood lehnt einen aristokratischen oder pedantischen Kritikertyp ab und bekennt sich zu dem auch von Freytag gelobten Lessing als Vorbild, da dieser die technischen Aspekte des Dramas kannte und zugleich ein menschlicher Moralist und Nationalpsychologe war, der sich eines gesunden Menschenverstan-

506 Moderne Kritiker stimmen heute mit Archers Urteil überein. Vgl. H. Schanze: "Die Technik des Dramas gleicht einer Exerzierinstruktion: sitzt jeder Handgriff, so ist auch der Erfolg gewährleistet. Selbstzweifel kommen nicht auf." "Theorie des Dramas im 'Bürgerlichen Realismus'", in: R. Grimm, Hg., Deutsche Dramentheorien, Frankfurt/M. 1971, II, 374-93. Freytag selbst verstand den Sinn seines Buches als Vermeiden einer Ästhetik und "Philosophie der Kunst" und dafür in einer Darlegung von "Handwerksregeln" für "jüngere ... Kunstgenossen." Vgl. Widmung "An Wolf Grafen von Baudissin", Die Technik des Dramas, Leipzig ³1876, o.S.

des zur Erfassung des "deepest general interest" bediente und sich wenig um die auch für Hapgood uninteressanten "narrow beauties of style" kümmerte. Gegen das naturalistische und das statische neuromantische Drama vor allem Maeterlincks richtet sich die Bemerkung Hapgoods, wonach "a drama means action; ... a play is divided into acts; ... players are actors. A motionless photograph is not a drama." ("A Theory of Dramatic Criticism", F XXVII, March 1899, 120-8) Sein Kommentar zu Zolas Le naturalisme au théâtre und Nos auteurs dramatiques geht in ähnliche Richtung. Während er die Warnung des Franzosen vor einem auf finanziellen Erfolg ausgerichteten Drama niederen Niveaus auch für amerikanische Verhältnisse unterstützt, lehnt er "undigested commonplace for its own sake" als gegen die Kunst gerichtetes, extremes und absurdes Ansinnen ab. ("Zola's Attack on Modern Drama", HM IX, Jan. 1890, 160-9) In seinem Sammelband Stage, 51-60, wendet sich Hapgood sowohl gegen das Melodrama vom Typ Sardous⁵⁰⁷ wie gegen das Problemstück Pineros oder Ibsens. Das neuromantische Drama Hauptmanns und Rostands geben ihm Hoffnung, "that the day has passed alike for well-built machines and slices of life."

Im Harper's und in der North American Review des Jahres 1902 wird auf einen von der konservativen Kritik usurpierten Schlüsselbegriff, den der "human nature", mit der ein Drama und seine Figuren übereinstimmen müßten, eingegangen, beide Male im Sinne eines Eintretens für ein liberal gehandhabtes realistisches Drama. Howells, der dem Versdrama den schleichenden Tod prophezeit, betont im März: "We wish, collectively as well as individually, to see ourselves portrayed, and the truer the picture is to all our keeping, the truer to human nature we feel it to be." M. Merington erwartet von der Logik der Charakterzeichnung und der Ereignisse ein entscheidendes Kriterium für die Bewertung eines Dramas. Wie diese Bemerkung verrät auch das Folgende, besonders die "außergewöhnlichen Umstände", einen Einfluß der Fran-

507 Hapgood erwähnt Sardou nicht ohne Grund: zwischen 1870 und 1916 wurden 38 Stücke des Franzosen in 98 verschiedenen Versionen für das Copyright angemeldet. Vgl. die unveröffentlichte, enorm materialreiche, aber unkritische Dissertation von H.C. Naeseth, 2.

zosen, Sarceys als Kritiker, Scribes als Autor etwa,⁵⁰⁸ wenn auch die Betonung der Vielfalt in der Darstellung und in der menschlichen Psyche etwas über die Vorbilder hinausgeht und dem Realismus im Drama in der Intention förderlich ist:

That the persons of the play, under extraordinary conditions, shall produce on an audience the effect of human nature, is the touchstone of the playwright's art - and the possibilities of art are as infinite as those of human nature. ("Editor's Easy Chair", H CIV, March 1902, 670-4; "What Constitutes a Play?", NAR CLXXV, Dec. 1902, 863-70)

2. Brander Matthews und Clayton Hamilton

Ferdinand Brunetière, nach Lutwack⁵⁰⁹ der mit Abstand bekannteste und geschätzteste französische Kritiker in Amerika zwischen 1880 und 1900, der mit seiner Vortragsreise von 1897 u.a. an die Universitäten Yale, Harvard und Johns Hopkins seinen Ruhm noch vermehrte, kam mit seiner grundsätzlichen Ablehnung der "modernité" und des Naturalismus gerade als Franzose dem dominierenden konservativen Lager innerhalb der amerikanischen Kritik sehr gelegen. Wichtiger für unseren Kontext ist seine von Matthews und bis zur Rezeption von Archers Dramendefinition von Hamilton akzeptierte, wenn auch verengte, bereits 1894 veröffentlichte Dramentheorie, die der Franzose undogmatisch als "une théorie de l'action dramatique"⁵¹⁰ verstanden wissen wollte. Matthews, der schon als Kind mit seiner damals noch begüterten Familie nach Europa fuhr und im Jahre 1867 zum ersten Mal mit dem berühmten französischen Charakterschauspieler Coquelin zusammentraf,⁵¹¹ bejaht in seinem aus zwischen 1901 und 1903 am Brooklyn Institute der Columbia-Universität gehaltenen Vorlesungen zusammengesetzten Development mit Nachdruck Brunetières Vorstellung vom Kampf des menschlichen Willens als essentiellen

508 Vgl. H.G. Ruprecht, Eugene Scribes Theaterstücke, Diss. Saarbrücken 1965, 151, und L. Straus-Horkheimer, Francisque Sarcey als Theaterkritiker, Diss. Frankfurt/M. 1937, 66ff.

509 Vgl. L.J. Lutwack, 337f.

510 F. Brunetière, I-XX.

511 Vgl. B. Matthews, These Many Years, New York 1917, 73ff., 183ff. u.ö.

Bestandteil des Dramas⁵¹² (34ff., 218), weist jedoch auch auf Vorläufer dieses Gedankens bei Voltaire, Schlegel, Coleridge, Goethe und Hegel hin. Die Erwähnung bei Freytag (91) führt er nicht an. Im Bookman vom März 1903, 31-6, stellt Matthews als Essenz des Dramas die im Vergleich mit Brunetières Formulierung vergrößernde Formel auf: "the representation of a human will exerting itself against an opposing force."⁵¹³ In seinem Beitrag zum International Quarterly wiederholt der Kritiker diese These und zeigt sich stärker von Brunetières abhängig als in seinem 1910 publizierten und Jusserand gewidmeten Werk gleichen Titels. ("The Study of the Drama", IQ X, Oct. 1904 - Jan. 1905, 92-107) Sarceys "scène à faire", von Archer und Hamilton als "obligatory scene" übernommen,⁵¹⁴ wird von Matthews mit einem Blick auf das Publikum wie bei Sarcey (I, 122ff.) ebenfalls als unbedingt notwendig erachtet. (105ff.)⁵¹⁵ Er betont, wie wir schon erwähnten, den engen und

512 G.E. Woodberry hat ebenfalls sicher von Brunetières geborgt, wenn er in seiner 1903 erstmals publizierten Appreciation of Literature and America in Literature, New York 1921, 56, 67, bemerkt: "The essence of tragedy is a collision in the sphere of the will." Er ist allerdings der Ansicht, daß ausländisches (lies: europäisches) Drama, ausgenommen das der Alten Griechen, nur in der Form der klassischen Komödien, etwa Molières und Goldonis, nicht aber im Bereich der vom Kontinent stammenden Tragödie für Amerikaner genießbar sei, da diese als "very remote from the reader" betrachtet werden könne.

513 Brunetières hatte geschrieben: "La loi générale du théâtre se définit par l'action d'une volonté qui se connaît; et les espèces dramatiques se différencient par la nature des obstacles que rencontre l'exercice de cette volonté", loc. cit. Auf die in Vol. VII, 152f. seiner 1905 erschienenen Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française erweiterte Definition wird kaum eingegangen.

514 Vgl. H. Schmid, 48, und F. Sarcey, I 88, III 157, IV 61f.

515 Matthews popularisiert Sarcey 1894 mit Studies und in seinen 1911 erschienenen Principles, 1-6. Auch W.P. Eaton, der das ausländische Drama durchaus für nicht notwendig und erfreulich für die amerikanische Bühne hält, wozu nach Stephenson seine Bewunderung für W. Winter ihr Teil beigetragen haben mag, befürwortet noch im Oktober 1912 die "obligatory scene." "The Theatre: What Makes a Bad Play?" AM LXXIV, 744-53. C.E. Stephenson The Theatre Criticism of W.P. Eaton, unpubl. diss., U. of Michigan 1963, 59.

für ihn entscheidenden Konnex zwischen Drama, Bühne und Publikum.⁵¹⁶ Matthews betrachtet das bühnenwirksame, straff komponierte Prosadrama für die Gegenwart als wünschenswerten Dramentyp (345ff.), macht jedoch, wie wir feststellten, schon bei Ibsen, den er nur teilweise mit dem Hilfsmittel des historischen Parallelsetzens goutieren konnte, in seiner Wertschätzung Halt. Erst 1919 kümmerte sich Matthews in seinen Principles of Playmaking um die Darstellung, Sichtung, Wertung und Analyse der dramatischen Bestandteile.

Sein ehemaliger Schüler und Assistent Hamilton, der in seinen Studies (286) Sarcey als eines seiner Vorbilder anführt,⁵¹⁷ betont in seiner Matthews gewidmeten Theory den von diesem übernommenen Konnex zwischen Stück, Bühne bzw. Theater, Schauspieler und Publikum (20, 24ff., 29, 36ff., 43, 87, u.ö.)⁵¹⁸ Sein Interesse für die Wirkung des Dramas auf ein Publikum wurde durch das 1896 anonym mit The Crowd übersetzte Werk Gustave Le Bons, La psychologie des foules genährt.⁵¹⁹ Seine Dramendefinition läßt in ihrem psychologisierenden Aspekt an Brunetière denken:

A play is a representation, by actors, on a stage, before an audience, of a struggle between individual human wills, motivated by emotion rather than by intellect, and in terms of objective action. (29)⁵²⁰

516 Vgl. "The Art of the Dramatist", NAR CLXXVI, Febr. 1903, 200-14; "The Future of the Drama", B XVII, March 1903, 31-6.

517 Zur Abhängigkeit Hamiltons von Matthews vgl. F.J. Hunter, 62ff. u.ö.

518 O.W. Firkins von der University of Minnesota geht keineswegs mit der von Matthews und Hamilton vorgebrachten These der Dependenz des Dramas von außerliterarischen Faktoren einig. Er will der Autonomie des Autors, seiner Phantasie, Beweglichkeit und seiner Idiosynkrasie den Vorzug geben - und auf bessere Beweise für die aufgestellten Thesen warten. "An Overworked Theory in Drama", N XCI, Sept. 1, 1910, 195-7.

519 Vgl. F.J. Hunter, 117.

520 B.H. Clark, der selbst keine formelhaft verkürzte Dramendefinition liefert, lobt zwar die auf Brunetière basierende Definition Hamiltons von dessen Theory, will sie jedoch erweitern wissen und schlägt, technischen Elementen "idealistische" hinzufügend, vor: "It is only when unity is joined with qualities of imagination and beauty, effectiveness and entertainment, that it is of use." Drama, 14.

An anderer Stelle wird die Konfrontation zwischen menschlichen Willenskräften auch thematisch als für das Drama selbstverständlich gesetzt. (134) In Einzelkapiteln befaßt sich Hamilton mit Teilbereichen innerhalb der Dramentechnik wie "Emphasis...", "The Happy Ending...", "Imitation and Suggestion ...". Vage bleibt seine Interpretation der Mimesis der Realität im Drama, die auf eine interpretierende, wertende und konzentrierte Darstellung der Wirklichkeit mit Blickrichtung auf das Publikum abzielt: "The important question is not how nearly the play reflects the look of life, but how much it helps the audience to understand life's meaning." (186) Im Bereich des "Modern Social Drama" weicht Hamilton charakteristischerweise von der Technik in den Bereich der Thematik aus, die er mit der Hereinnahme von "exceptional outcasts of society ... in their conflict with convention" als gefährliche Verengung und potentielle Quelle von die Institution der Familie bedrohenden Verallgemeinerungen ansieht. (142f.) Auf ein naturalistisches Drama bzw. eine diesbezügliche Theorie wird nicht eingegangen. Hamiltons anlässlich einer Besprechung von Maeterlincks Marie Magdalène und Rostands La Samaritaine erhobene Forderung nach "an absolute freedom of will on the part of all the participants in an action" erhärtet die theoretisch begründete Ablehnung einer ganzen Gruppe innerhalb des naturalistischen und neuromantischen Dramas. ("Plays, Home-Made and Imported", B XXXII, Febr. 1911, 594-607) Als Purist erweist sich der Kritiker im Bookman vom Oktober 1912, wo er vor einer Mischung der Dramentypen bzw. einer Vermengung ihrer "moods" warnt - ohne sich etwa an Shakespeare zu erinnern. ("Infirmary of Purpose in the Drama", B XXXVI, Oct. 1912, 164-75) Wir können mit Hunter⁵²¹ feststellen, daß Hamilton in seiner gesamten Kritik durch das Insistieren auf logisch begründbaren, aber vom psychologischen und künstlerischen Ganzen isolierten, oft willkürlich und mechanistisch untersuchten technischen Detailbereichen der Blick für eine literarische Wertung gerade des künstlerisch wertvollen Neuen oft getrübt wurde.

Ehe wir zu Hamiltons Abkehr von Brunetière kommen, müssen wir als Zäsur Archers B. Matthews gewidmetes Playmaking. A Manual

521 Vgl. F.J. Hunter, 191.

of Craftsmanship (London 1912, ²1913)⁵²² erwähnen, das, nach eigenen Angaben, lediglich praktische, wenn auch detaillierte Vorschläge, nicht aber kritische Wertungen enthält. (VII)⁵²³ Darin soll die Regel Brunetières durch eine an Psychologie und Struktur orientierte Dramendefinition ersetzt werden:

... the essence of drama is crisis. A play is a more or less rapidly developing crisis in destiny or circumstance, and a dramatic scene is a crisis within a crisis, clearly furthering the ultimate event. The drama may be called the art of crises, as fiction is the art of gradual developments. (29)

Er spricht sich ohne Berücksichtigung der naturalistischen oder symbolistischen Dramatik für eine wohlausgewogene, auf die traditionelle, in Akte gegliederte Dramenstruktur aus und warnt, dabei vor allem an die Franzosen Hervieu und Brieux denkend, vor zuviel Logik, die leicht zu einem steifen und allzu symmetrischen Formalismus führen könne. (106, 225) Archer wehrt sich auch gegen das etwa von Brieux praktizierte überzogene Dominieren einer abstrakt belassenen Idee über "the human and concrete factors." (14f.)

In seinem Bookman-Artikel vom Dezember 1913 lehnt Hamilton die "Dramahandbücher" von Aristoteles, Freytag, über dessen Popularität er sich wundert, sowie die Dramendefinition Brunetières ab⁵²⁴ und bekennt sich zu "that bold and pioneering critic William Archer" und dessen nun wahrhaft weitgefaßter Definition aus Playmaking: "Any representation of imaginary personages which is capable of interesting an average audience assembled in a theatre... ." Im Januar des darauffolgenden Jahres steht Hamilton immer noch unter dem Einfluß des Archer-Buches und führt in enger Anlehnung an dessen Element der Krise das des Kontrastes als "the one indispensable element to succes upon the stage" an. ("The Undramatic Drama", E XXXVIII, Dec. 1913,

522 Matthews wiederum bedankt sich artig für Archers Widmung und zahlreiche lobende Erwähnungen mit einem Lob des Handbuches als "the best book that has yet been written in our language, or in any other, on the art and science of play-making." Mun XLIX, April 1913, 58-62.

523 Nach H. Schmid, 48, ist die Forderung nach Realismus innerhalb der dramentechnischen Kritik Archers das einzige theoretische Element.

524 C. Andrews folgt jedoch auch noch im Jahre 1913 in seinem Drama, 9, Brunetières mit seiner vulgarisierenden Definition des Dramas als "exertion of the human will."

356-66; "Contrast in the Drama", B XXXVIII, Jan. 1914, 492-500, und wieder als Kap. I von Problems, New York 1917)⁵²⁵

H.K. Moderwell, der uns bekannte Freund des stilisierten, eher statischen Dramas und dessen neuer Inszenierung, wendet sich entschieden gegen die Reduktion des Dramas als Konflikt menschlicher Willenskräfte, wie sie in einer Verengung von Brunetières Definition zum Teil von amerikanischen Kritikern übernommen worden war. Er hebt nun seinerseits einen anderen europäischen Theoretiker, Granville Barker - er war wesentlich mehr als nur Theoretiker - und dessen äußerst weitgefaßte Definition hervor, die die "dreary discussion of what is and what is not a play" beenden soll und zugleich, das dürfen wir ihm unterstellen, die von ihm geschätzten Ausformungen des Dramas nicht ausschließt: "'A play ... is anything that can be made effective upon the stage of a theatre by human agency." (Theatre, 154)

3. A. Henderson

Henderson, den wir u.a. als Apostel Shaws in den USA und als Hauptmann aufgeschlossenen gegenüberstehenden Kritiker kennengelernt haben, begrüßt schon im Frühjahr 1909 die Wandelbarkeit dramatischer Regeln und Praktiken und spricht seine zeitgenössischen Dramatiker sowohl von Aristoteles als von Freytag frei. Statt dessen gibt er im selben Artikel eine Aufzählung der beobachteten Bestandteile im von ihm bejahten modernen Drama, wozu er u.a. das Fehlen von poetischer Gerechtigkeit und ihres Ersatzes durch "abstract or ideal justice" zählt. Fünf

⁵²⁵ Max Endicoff mokiert sich in den sozialistischen Masses über die Rezeptfreudigkeit innerhalb der dramentheoretischen Diskussion, wobei er sozial engagierte Vorschläge keineswegs ausspart: "Five paragraphs from an authoritative work on the Technique of the Drama. Two paragraphs from the latest report of the Federal Vice Investigation Commission. Two paragraphs from the current report of the State Commissioner of Labor. One paragraph from the report of the Municipal Bureau of Charities. Sprinkle over with a dose of statistics to make the concoction palatable. Season well with gunpowder. After mixing thoroughly and bottling, send sample to an ethical laboratory for stamp of approval." "Prescription for a Modern Drama", M V, Dec. 1913, 19.

Jahre später hat Henderson sowohl Brunetière als auch Archer und Hamilton gelesen. Seine Unterscheidung zwischen "play" und "drama" ist nicht unbedingt einsichtig, gibt ihm jedoch Gelegenheit, Brunetière und Archer in seine Definition hereinzunehmen:

The drama may be defined as the play in which there is a distinctive plot, involving incidents actively participated in by the characters ... A drama involves the functioning of the human will ... and includes within itself a crisis in the affairs of human beings.

Dem im Handlungsverlauf und der Charakterentwicklung häufig bewegten naturalistischen und neusymbolistischen Drama wird mit folgender flexiblen Erklärung Rechnung getragen: "Both the action and the characters of the play may be dynamic, static, or passive." Auf Taine und seine drei Kriterien "race, environment, epoch" verweist der Kritiker mit lobender Intention - er bezeichnet sie als "supreme pivots about which revolved the massive mechanism of modern scientific criticism" - und nennt ihn als Ausgangspunkt für die wissenschaftliche Kritik mit kosmopolitischer Ausrichtung. ("The Evolution of Dramatic Technique", NAR CLXXXIX, March 1909, 424-44; Drama, 7f., 117, 181f.)

VII. SCHLUSS

In unseren Schlußbemerkungen sollen, wie bereits angedeutet, in konziser Form Zäsuren innerhalb der Kritik sowie Topoi und Mechanismen bei der von uns untersuchten Rezeption der kontinentaleuropäischen Dramen und ihrer Autoren zusammengestellt erscheinen. Zur Darstellung der Rezeption europäischer Dramentheorien verweisen wir auf Kapitel V.

1. Die skandinavischen Autoren

Von den untersuchten skandinavischen Dramatikern konnte nur Ibsen eine Breitenwirkung in der Rezeption durch die amerikanische Kritik in Anspruch nehmen.

1. H. Ibsen

Ibsen hatten wir als eine Art Barometer für die amerikanische Kritik und ihre Kriterien bezeichnet. In der Tat war das Echo auf Übersetzungen und Aufführungen sowie auf kritische Veröffentlichungen in Buchform erstaunlich zahlreich und virulent.

Innerhalb der fördernden Kritik fielen in die 1890er Jahre Garlands Artikel vom Juni 1890, in dem Teilbereiche der Technik, des Dialogs und des Realismus lobend hervorgehoben wurde, James' anfänglich zögernde Bemerkungen zu HG (1893), von denen die Anerkennung und Würdigung der Psyche einer Figur als legitimes sujet die gewichtigste war, und zu JGB in seinem Korrespondentenbericht vom 6.2.1897, Hunekers schwieriger Zugang zu Ibsen in seinen Artikeln vom 14.5.1893, 28.1. und 28.2.1894, die erste Buchveröffentlichung zu Ibsen durch Boyesen (1894) mit ihren starken "idealistischen" Restbeständen, und Knorrs freundliche Erwähnung von Aspekten der Psychologie der Ibsenschen Charaktere und der Universalität von Thematik und Figuren.

Für die erste Dekade des 20. Jahrhunderts sind festzuhalten Schützes in dieser pointierten und thematisierten Form kaum aufgenommene bemerkenswerte Stellungnahme vom Oktober 1903 zugunsten der bei Ibsen als realisiert erkannten "nonretributive

tragic idea", Hendersons Verteidigung der Universalität der Ibsenschen Dramen und der Begründung, sie seien im Lande der Seele und des moralischen Bewußtseins angesiedelt, vom Januar 1905, Hunekers Smart Set-Artikel vom Februar und sein Ibsenkapitel in den bei Scribner's im März 1905 verlegten Iconoclasts, die im Feiern von Psychologie, Dialogkunst und in seiner Verteidigung von Ibsen als Künstler einen wesentlichen Schritt auch in Hunekers Entwicklung aufzeigen, Howells' Lob des literarischen und künstlerischen Niveaus von Ibsens Schaffen vom Juli 1906, worin er die Feststellung traf, die "first intelligences" unter den Kritikern hätten die Größe Ibsens erkannt, nicht aber die "secondary intelligences", die zumeist die Masse erreichten. In dieses Jahr gehörten auch die ersten Versuche einer Auseinandersetzung mit der im Ganzen sehr vernachlässigten Symbolik in Ibsens Werk, nachdem der Franzose Faguet schon im International Quarterly vom Dezember 1902/März 1903 einen Anfang gemacht hatte. Zu erwähnen sind hier Stones Beitrag zum Poet-Lore vom Herbst 1906, nur auf B bezogen, und vor allem Lees Artikel vom Winter 1906/7, die dann 1907 in Buchform nochmals zu Wort kamen und nicht zuletzt wegen krasser Vereinfachung, gemischt mit gutgemeinten "idealistischen" Erwartungen ein überwiegend negatives Echo fanden. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß BS der amerikanischen Kritik als das verwirrendste Drama Ibsens erschien, gefolgt von den Spätdramen, unter denen KE auf Grund der gefühlsmäßig milderer Elemente noch am besten ankam. Die W wurde kaum besprochen und brachte es vor 1918 zu keiner englischsprachigen Aufführung in New York. Weitere Zäsuren wurden gesetzt mit dem Spiel der Nasimowa in HG und NP im Winter und Frühjahr 1907/8, das sogar kurzfristig eine Bresche in die Kritik schlagen konnte, Hunekers Ibsenessay in Egoists (1909), der mit geringfügigen Abweichungen eine Reprise seines Beitrags in Iconoclasts darstellt.

Nach 1910 müssen wir aufführen Hellers von Houghton, Mifflin & Co. herausgebrachten, von "Idealismus" weitgehend freien Ibsen (1912), der die Symbolik der Wildente treffend skizzierte und für Heller seit seinem Artikel vom Juli 1889, in dem er von

den G auf einen Anarchisten in Ibsen schloß und Entsetzen vor Thematik und der Absenz von "poetic justice" empfand, eine beachtliche Entwicklung darstellt, Winters reaktionär-unversöhnlichen Sammelband Wallet (1913) und schließlich Goldmans Versuch (1914), Ibsendramen in eine revolutionäre Bewußtseinsbildung einzuspannen.

Die Förderer Ibsens wurden als Gruppe, kaum je als namentlich genannte Individuen, von Konservativen mit dem Schimpfwort "Ibsenites" belegt, was sich unter anderem auch auf die emanzipatorisch bewegten Damen wie A.N. Meyer (s. ihre Diskussion mit Harding vom März 1890) bezog. Wie wurden zu Grüppchen extremer Sektierer (LW, 1.12.1900; Winter in der Tribune vom 26.1.1894), zu irrationalen Kunstjüngern (N vom 28.11.1907; Rogers im Lip als Reaktion auf Lees Ibsen Secret), zu "half baked enthusiasts", so Matthews im Juni 1907, oder zu dreckigen Assozialen (Syford, 1912) gestempelt, um mit ihrer Tabuisierung den eigentlichen Urheber des Ärgers, Ibsen selbst zu treffen.

Ibsens Thematik und Charaktere forderten innerhalb des gesamten von uns untersuchten Zeitraums eine Reihe abwertender kritischer Topoi heraus, die auf verletztes ethisch-ästhetisches Empfinden besonders im Bereich der Darstellung der Frau, der Familie und der Liebe schließen ließen. Erst nach 1910 wurden Äußerungen des Abscheus und Protests deutlich erkennbar seltener: es blieben nur noch D. Frohman mit seiner Forderung nach "wholesome plays" (1911), Mabie vom 24.8.1912, der "health und love" vermißte, und Winter, der den Pessimismus Ibsens geißelte und seine Schöpfungen einem "disordered brain" zuschrieb. (1913) Bis 1908 jedoch war die Front derer, die Ibsen "obscene", "repellant", "nauseating", "unpleasant" und "frank to the point of brutality" fanden, breit. Die Vorstellung von der Notwendigkeit einer poetischen Gerechtigkeit, einem von Schütze schon 1903 verdienstvoll abgelehnten Mechanismus von Schuld, Strafe und Sühne, erschwerten den Zugang zu Ibsens Dramen allgemein. Matthews, dessen Anerkennung für Ibsens Kunst, ähnlich wie bei Hamilton, sich lediglich auf dessen Thematik beschränkte, brand-

markte die "morbid perversity" der Charaktere noch im Bookman vom März 1906 und im Juni 1907. Während im Critic, der allerdings generell besonders häufig Äußerungen zu Ibsen druckte, in den 1890er Jahren die meisten Anzeichen einer empörten Reaktion festzustellen waren, waren es nach Hunekers Iconoclasts, weniger konzentriert, Beiträge von Tyrell (Okt. 1905), Matthews (Juli 1906), Klein (Mai 1907) und Cohen (Jan. u. April 1907), die sich eindeutig ablehnend zu Ibsens Themen und Charakteren äußerten. Im Zusammenhang mit den G war eine Fixation der Kritik auf die im Stück anklingende Vererbungslehre, auf Syphilis und Inzest, festzustellen. Nur in folgenden, keineswegs nur nach 1912 zu datierenden Beiträgen wurde Frau Alvings Versagen erkannt, die Schicksal spielende Schuld der gesellschaftlichen Normen aber nicht erfaßt: Harrison im Oktober 1890, Boyesen (1894), im Juni/Juli 1894, Howells im Juli 1906 und Elliott im Januar 1907.

Eng verknüpft mit dem Bereich der abwertenden Epitheta ist der von der ablehnenden Kritik hergestellte Konnex zwischen Autorenpersönlichkeit und Werk, wobei oft genug ohne Kenntnis biographischer Details aus allen Dramen auf deren Schöpfer deduziert wurde. Bis auf James' etwas mühsamen Einwand von Ibsen als "konstruktivem Pessimisten" (Juni 1891) und in den Essays (1893), und dem aus B und PG deduzierten "idealistischen" Ibsenbild Paynes blieb der Topos von "Ibsen als Pessimist", ebenso wie die Etikettierungen des Autors als Misanthrop, Zyniker, Sozialist, Anarchist, Atheist und Advokat freier Liebe, destruktiven mephistophelischen Geist, ja als Verrückter, vor 1900 nahezu unwidersprochen. Das Jahr 1905 markierte eine deutliche Zäsur mit Hendersons Version von Ibsen als mitfühlendem Menschen (Jan.), mit Hunekers Ablehnung des Vorwurfs des auch ihm nicht geheueren Sozialisten und Pessimisten, und seiner Darstellung Ibsens als Seher (Febr.), als heilendem Arzt (Iconoclasts) und mit der Auffassung von Ibsen als dem Philosophen und Propheten, die mit der Ablehnung der realistischen Dramen Hand in Hand ging, die von Payne schon in den 1890er Jahren vertreten wurde und jetzt bei Meyer (Juli) und Roe (Juli) auftauchte. Im Juli 1906 erinnerte Howells in

seinem Nachruf daran, daß in den USA Ibsen noch immer synonym mit Pessimismus sei, und Huneker versuchte noch im September 1906 mit der Versicherung zu entmystifizieren, daß Ibsen weder verrückt, noch böse, noch unmoralisch sei. Er betonte statt dessen wie Howells die Rolle Ibsens als Künstler und die Existenz von Humor in seinem Werk. Moses erklärte dagegen Ibsen noch 1908 mit dem BS und WTE für verrückt.

Die strafende Verweisung ins Bücherregal wurde insgesamt fünf Mal ausgesprochen, und dies an Hand so verschiedener Stücke wie NP, R, KE, FM, und den gesamten symbolistischen Dramen.

Bei der allgemein festgestellten Fixation auf die Thematik kam die Behandlung von Teilaspekten der Technik numerisch erst mit wesentlichem Abstand, chronologisch jedoch durchaus schon innerhalb der früheren Kritik. Dabei war jedoch bei den genannten gemäßigten Konservativen wie Heller, Price, Matthews, Hapgood, sowie den Buchpublikationen Hendersons, Björkmans und Moses', alle 1911 erschienen, ein Akzeptieren formaler Neuerungen bei gleichzeitiger Ablehnung von oder Skepsis gegenüber Thematik oder Symbolik festzustellen.

Vergleiche mit anderen Dramatikern waren häufig und variierten ihrer Intention nach. Auf die in fördernder Absicht vollzogenen unscharfen Vergleiche - von 1895-1914 waren es rund zehn mit Matthews als Anfang und seinem Schüler Hamilton als Endpunkt - mit den griechischen Klassikern wurde bereits in einer Zusammenstellung verwiesen. Auf die Gruppe der Vergleiche mit den Griechen folgten mit numerisch deutlichem Abstand diejenigen mit Shakespeare, von denen Porters und Crowells Parallelen in der Gestaltung der Charaktere im Februar 1895 und April 1896 fördernd intendiert waren, Chopin vom 6.10.1894, Matthews im März 1896 und Hamilton im April 1908 Shakespeare mit seiner "gesünderen" und "poetischeren" Thematik, nicht aber Ibsen, Ewigkeitswert zubilligten. Porter stellte im März 1890 Browning an die Seite Ibsens als größtem Dramatiker des 19. Jahrhunderts; das Yale Literary Magazine vom Dez. 1893 brachte den ebenfalls höchst populären Dickens in Verbindung mit Ibsens Realismus im Bereich der Charakterzeichnung, während der Critic vom 22.2.1890

die die Vergangenheit treffende Gesellschaftskritik Goldsmiths und Sheridans zu Ungunsten Ibsens pries. Dagegen versuchte Huneker werbend den Individualismus Ibsens in die seinen Lesern vertraute Tradition Emersons und Thoreaus zu stellen. (Sept. 1906)

Eine bis 1913 anhaltende Debatte entbrannte darüber, ob die in Ibsens Werk dargestellte Welt und ihre Charaktere lokal, provinziell und lediglich auf norwegische Verhältnisse anwendbar seien, oder Universalität und allgemeingültigen Wahrheitsgehalt beanspruchen dürften. Die Geste des Zurückweisens in Amerika ferne Breiten und Gesellschaftsnormen entsprach der "idealistischen" Einstellung des Verdrängens oder Nichtwahrhaben-Wollens; hinzu kam die nur bei folgenden Beiträgen so offen ausgesprochene, aber sehr viel häufiger anzunehmende Überzeugung von der Superiorität der modernen amerikanischen Gesellschaftsform und Zivilisation, für die Ibsens Thematik irrelevant (lies: störend) sei. W.S. Walsh betonte im Januar 1890: "Our Noras ... became Daisy Millers, astonishing the effete civilisations of the old world by their audacity..."; für den Critic vom 22.2.1890 hinkte anlässlich von NP Norwegen "1000 Jahre hinter den USA" her; Henderson war im August 1908 der Ansicht, Ibsen sei als Apostel der Emanzipation für die USA zu spät gekommen und habe nur offene Türen eingerannt; der uns bereits als "Nationalist" bekannte MacKaye wollte Ibsens Thematik und Diagnose 1908 nur für die völlig überbevölkerten, vom Pessimismus befallenen Länder des Alten Europa und seine "corroded society" gelten lassen, und Henderson wiederholte in Interpreters (1911) seine Überzeugung, daß Ibsen deshalb ohne große Wirkung blieb, weil Amerika selbst das Land des Individualismus sei, setzte jedoch Gedankenfreiheit in den USA gegen die auch hier nicht immer realisierte "licence of conduct" ab. Stark vergrößernd können wir festhalten, daß mit Huneker, der noch am 18.2.1894 Ibsens Charaktere unangenehm fand und ihnen lediglich lokale Relevanz zugestehen wollte, seinem Artikel im Smart Set vom Februar 1905 und Hendersons bereits zitierter Bemerkung in der Arena vom Monat zuvor, im Rahmen einer mildereren Beurteilung Ibsens die Geste des Zurückweisens seltener

wurde. Interessant ist die Tatsache, daß selbst "idealistisch" beeinflusste Kritiker bzw. Zeitschriften wie der Critic (3.11. 1888), Boyesen (1894), Eaton (1910) und Hamilton (B, 1910) SS in ihrer Thematik auf die USA anwendbar hielten.

2. B. Björnson

Da wir unserem Björnsonkapitel bereits ein Resumee voranstellten, erübrigt sich manches, was wir in Zusammenhang mit anderen Autoren noch erwähnen müssen.

Die frühen Übersetzungen der Dramen Björnsons (1888, bzw. 1892) blieben fast ohne Echo, und die Übertragungen Björkmans von 1913/14 kamen zu spät, um noch förderndes Aufsehen zu erregen. Dafür waren sie für dieses Datum technisch und thematisch nicht mehr brisant genug. Hinzu kommt die Tatsache, daß Björnson für die USA ein aufführungsschwacher Autor war - vor der Jahrhundertwende war keine englischsprachige Aufführung für New York festzustellen. Der als umgänglich, optimistisch, verantwortungsbewußt und demokratisch empfundenen Persönlichkeit Björnsons wurde in der ganzen von uns betrachteten Zeitspanne große Wertschätzung entgegengebracht, wie der Topos des als Negativfolie verwendeten Vergleichs mit der vermuteten Persönlichkeit Ibsens bewies. Mit Lewisohn und dem Jahr 1915 deutete sich eine Abkehr von der sich vor allem mit Björnson beschäftigenden gemäßigt "idealistischen" Kritik mit ihrem (und Björnsons) "moral enthusiasm" an. Der Autor entsprach mit seiner von Payne (1903) so dankbar aufgenommenen Würdigung der "consecration of the home" einem dieser kritischen Richtung teuren Credo. Allerdings wurden Dramen Björnsons mit der Thematik der Geschlechtermoral wie H von Konservativen nicht besprochen. Die Sagadramen empfand die Kritik mit Ausnahme von SS, an dessen Spielbarkeit jedoch Zweifel geäußert wurden, von der Thematik her als fremd und fern. Am ehesten in der Diskussion hielt sich ÜUK, das von der "idealistischen" Richtung, wie etwa der Literary World (31.1. und 28.7.1894), Winter (1902 und 1913), der die Thematik als nur für Norwegen relevant von sich wies und "common sense" vermißte, von Meyer, der vor allem technische Mängel beanstandete (13.3.1902), und sogar von Boyesen (1895) als morbide und lediglich von pathologischem Interesse abgewertet wurde. Dabei

tauchte ein Topos für die Abwertung eines Stücks mit unliebsamer Thematik (z.T. in Verbindung mit ungewohnter Technik) auf: die strafende Geste des Verweisens von der allen zugänglichen Bühne ins nichtöffentliche Bücherregal. Kurz aufgeführt seien die Namen der Förderer Björnsons mit den Daten ihrer kritischen Beiträge: Anderson (März 1889), Boyesen (1895), Payne (März/Juni 1903 und 1910), Björkman (Übertragungen und Vorworte, 1913 und 1914).

3. A. Strindberg

Strindberg wurde, wie wir ausführten, bis heute in den USA nicht heimisch.

Die eigentliche Zäsur in der Rezeption seiner Dramen ist mit dem Jahr 1912, dem Todesjahr des Autors, anzusetzen, da die ersten beiden Bände der bei Scribner's verlegten Björkman-Übertragungen, die Übersetzung der Olands bei Luce & Co., und die erste bemerkenswerte Aufführung eines Strindbergdramas, des V, in englischer Sprache, sowie Björkmans Artikel mit der ersten biographischen Darstellung in dieses Jahr fallen. Vorher sind neben Hunekers Artikel vom 8.3.1903 und seinem Strindbergessay in den Iconoclasts (1905) einige wenige freundlich-erstaunte Kommentare und mit Literature (1899) schon ein Teil des Tenors der ablehnenden Kritik mit den Schlüsselwörtern "Pessimist" und "Frauenhasser" festzuhalten.

Das Jahr 1913 brachte, von Björkmans Voices abgesehen, die bereits Gesagtes nochmals boten, ein vorwiegend ablehnendes Echo, auch bei Henderson mit seinen Dramatists. Die Jahre 1914 und 1915 deuteten den Beginn einer Würdigung der Strindbergschen Psychologie in Verbindung mit Ansätzen einer Analyse an bei Goldman (Significance) und Moderwell (Theatre); ferner war Parsons erstes Herantasten an T im rührigen Poet-Lore, das bis 1910 immerhin sechs Dramen des Autors druckte, vom November 1915 zu bemerken, auch wenn damit irrige, "idealistische" Hoffnungen verknüpft wurden. Die realistisch-naturalistischen Dramen des Schweden erfuhren etwas weniger Widerstand als die frühexpressionistischen, phantastischen Dramen wie das eben genannte T,

der To und die Ge, die von der Kritik kaum berührt und dann mit einer Floskel wieder fallengelassen wurden. Die Schwierigkeit bei der Benennung und Kategorisierung der Dramen wurde selbst bei einem Apologeten von der Einsatzfreudigkeit Björkmans deutlich, wie seine Artikel vom Frühjahr 1912 zeigen.

Die Ignoranz jeglicher theoretischen Äußerung Strindbergs und das Fehlen einer chronologisch vorausgehenden Strindbergdebatte in England mit in die USA ausstrahlenden Fördererpersönlichkeiten vom Range Gosses, Archers oder Ellis', sowie die Absenz von Aufführungen vor 1912 verlangsamten ebenfalls die Rezeption Strindbergs in Amerika. Aus der Rezeption, so wie sie sich uns bietet, erhellen jedoch Gründe, die dies kompletieren.

Topoi der ablehnenden Kritik, die sich schon in der bereits erwähnten Literature und bei Hunecker (1903) fanden, waren die der Ablehnung der und Fixation auf die Thematik des Frauenhasses, der Attacke auf die Institution der Familie, des (von Hunecker (1903 und 1905), Ziegler (1906) und Mencken (1912) abgelehnten) Vorwurfs der Erzeugung von Pornographie, der Vorwurf der brutalen Zerstörung des schönen Scheins im Bereich des Lebens, der Liebe und der Kunst. Verstöße gegen Kriterien der "sanity", "taste", "positive conviction", des "common sense" und ein Propagieren von "eccentricity", "gloom", "excessive morbidness", die Fixation auf "sex" und den Kampf der Geschlechter, sowie eine "nagging quarrelsome personal note" bildeten durchgängige Topoi des kritischen Echos auf das Jahr der Übertragungen, 1912. Eng mit diesem Bereich war die Beurteilung der Autorpersönlichkeit verbunden. Die Aussagen dazu fehlten selbst bei Förderern wie Hunecker, Ziegler und Mencken nicht: Strindbergs zügelloses Temperament, das ihn die Kontrolle über seine Dramen verlieren läßt, war dabei die mildeste Form der Kritik. Darauf folgten der Vorwurf des exzessiven Subjektivisten, der Kälte des Intellekts, dann der der geistigen Unreife, der "mental confusion" oder, offener, der Vorwurf der Verrücktheit, den charakteristischerweise der Outlook und die Nation vorbrachten. Hamilton schließlich malte das Zerrbild des

dämonischen, totalen Verneiners in riesigen Dimensionen für die Leser des Bookman vom Juli 1912. Dem einsamen Versuch Björkmans einer Ehrenrettung der Persönlichkeit Strindbergs vom Februar 1912 und in den Voices sind noch Goldmans (1914), Parsons (Nov. 1915) überzogene Auffassungen von Strindberg als Gewissen der Menschheit hinzuzufügen.

Bei Vergleichen mit Dramatikerkollegen wurde Ibsen von beiden Lagern in Anspruch genommen: Strindbergs härtere Gangart ließ Ibsen für die gemäßigten Förderer Huneker (8.3.1903), Mencken (Okt. 1912) und die Evening Sun (10.4.1912) als harmlosen Optimisten erscheinen; für den Outlook (4.1.1913) übertraf Strindberg den Norweger in der Darstellung der "Schrecklichkeit des Abnormen." Björkman, der in Voices Ibsen mehr Einfluß auf den Geist des Dramas, Strindberg mehr auf den Bereich der Technik zugestand, begab sich auf sentimentale Gefilde, als er Strindberg der Zuneigung zu drei Ibsen unzugänglichen, das Herz rührenden Bereichen, Kinder, Blumen und Musik, für fähig erklärte. Björkman führte auch in fördernder Intention Vergleiche mit Poe und Twain an; dagegen hatte der Outlook (25.5.1912) Strindberg als noch haßerfüllter und boshafter als den Dichter der "Tell-Tale Heart" erkannt. Zwei Vergleiche mit Shakespeare sind zu erwähnen; während die Nation (23.5.1912) in ihrem Nachruf die poetische Erhöhung schurkischer Charaktere bei Strindberg vermißte, bei dem sie nur tadelnd einen unmenschlichen intellektuellen Schlagabtausch konstatieren konnte, wick Björkman auf die Reihe der historischen Dramen aus und stellte den historisierenden Realismus bei Strindberg weit über die rhetorische Künstlichkeit von Shakespeares "Histories."

Die Topoi innerhalb der fördernden Kritik sind rasch genannt: Strindbergs Wahrheitssuche, seine schonungslose Kunst der Psychologie, wurden von Huneker über Ziegler, Björkman, Mencken und Lewisohn erwähnt. Wie aus dem bereits Angeführten ersichtlich, dominierte in der Kritik eindeutig der Bereich der Thematik, ja, sie motivierte diese zum großen Teil. Der Bereich der von Strindberg so variabel und raffiniert gehandhabten Technik wurde weitgehend mit Hilflosigkeit aufgenommen oder, was auf dasselbe hinausgeht, ohne jegliche Analyse für perfekt

erklärt. (Björkman, Voices, 1913) Besonders die Technik in Strindbergs postnaturalistischen Dramen blieb unverstanden. Mit Menckens Artikel vom August 1913 tauchte die bornierte Abwertung des Autors auf Grund mangelnden Formbewußtseins und fehlendem technischen Können auf, eine Bemerkung, die von Dodd im April 1914 und Chandler (1914) aufgenommen wurde.

Die Geste des Zurückweisens des Dargestellten als spezifisch schwedische oder dekadente europäische Problematik im Zusammenhang mit dem Ausdruck der eigenen zivilisatorischen Überlegenheit fehlte in der Auseinandersetzung mit Strindberg, was ohne Zweifel mit am späten Beginn der breiteren Rezeption ab 1912 lag.

2. Die deutschsprachigen Autoren

1. G. Hauptmann

Von den deutschen Dramatikern war Hauptmann, gefolgt von Sudermann, der am meisten beachtete Autor. Auffallend stark war dabei die akademische Kritik vertreten. Eine Breitenwirkung bei der Kritik hatten jedoch nur folgende Dramen, die zugleich Zäsuren innerhalb der Rezension setzten: HH nach anfänglicher skandalumwitterter Ablehnung im Mai 1894, die zugleich trotz Meltzers Interview vom 18.2.1894 der Beginn der Rezeption für Hauptmann überhaupt darstellt, mit freundlichen Reaktionen für HH schon 1895 und 1896, die W mit deutschsprachigen Aufführungen im Oktober 1894 im Thalia-Theater und im Frühjahr 1896 im Irving Place Theater, ebenfalls mit einem, diesmal europäischen, Hintergrund von Skandalen, Anarchistenaktivität und Polizeiverboten, und ihr lebhaft kommentierter Erfolg im Dezember 1915 und Frühjahr 1916, die Übertragung der VG, die Hauptmanns Respektabilität bei der "idealistischen" Kritik wesentlich erhöhte im Poet-Lore vom Sommer 1898 durch Harned, der Publikation von Meltzers Version (1899 und 1914) und ihr Bühnenerfolg ab Ende März 1900 im Irving Place Theater; schließlich FH, der, trotz Befremdens über den Stoff bei einem Teil der Kritik neben den W als einziges naturalistisches Drama von der Kritik einigermaßen geschätzt wurde, nicht zuletzt auf Grund seiner

leicht einsehbaren Struktur. Wir mußten die deutschsprachigen Aufführungen und das kritische Echo darauf berücksichtigen, da in New York vor 1910 von Professionals kein Hauptmannstück auf die Bühne kam.

Es sollen nun einige Zäsuren der fördernden Kritik erwähnt werden. Guthrie erkannte und begrüßte im Mai 1895 in den W die Masse und ihre Bewegung als neuen Helden. Wells brachte in seiner Literature (1901) eine erste Aufwertung der W, EM und des FH auf Kosten von HH und der VG. Lee äußerte sich wenigstens teilweise zur Technik - einem Bereich, der von ablehnenden Kommentaren abgesehen, so gut wie unangetastet blieb - im FH und lobte die Absenz von poetischer Gerechtigkeit. (19.7.1902) Schütze nahm dasselbe Stück zum Anlaß seines Lobs für die Darstellung des Milieueinflusses und der Absenz von poetischer Gerechtigkeit im Oktober 1903. Ab 1904 wurden Versuche einer Retrospektive oder Gruppierung von Dramen unternommen; Harris ist damit der erste im Februar 1904. Im Jahre 1905 sind Bulthaupts und Bartels ablehnende Kommentare zu Hauptmanns naturalistischen Dramen rezipiert, wie wir noch im Zusammenhang mit den Vorwürfen des Epigonentums sehen werden. Hellers Studies (1905), in denen er zugunsten der VG gegen die naturalistischen Stücke eintrat, liegen in der Entwicklung des Kritikers zwischen seinem Ibsenartikel von 1889 und seinem Ibsenbuch von 1912. Huneker, der in der noch anhaltenden generellen Entrüstung kurz nach der Aufführung von HH am 6.5.1894 Hauptmanns Delikatesse und Psychologie pries, konnte in seinen Iconoclasts nur noch W und FH sowie VG akzeptieren. Grumann, der gegen Bulthaupt Stellung bezog, verteidigte in Poet-Lore des Sommers 1905 die soziologischen, psychologischen und biologischen Voraussetzungen des naturalistischen Dramas; im Frühjahr 1907 attackierte er in derselben Zeitschrift die Kritik, die sich an traditionell großen Individualhelden orientiert. Das Jahr 1912 markierte mit dem ersten Band der bei Huebsch verlegten Lewisohnausgabe und dessen apologetischen Vorworten eine deutliche Zäsur, auch wenn die Anlässe des 50. Geburtstages des Autors und die Verleihung des Nobelpreises an ihn kaum Beachtung fanden, und das Jahr 1913, wie schon bei Strindberg, vorwiegend die Konservativen auf den

Plan rief. Dagegen konnten wir für die Jahre 1914-16 trotz der ideologisch-politisch motivierten Kontroverse um Reichers W zwischen Corbin, dem New Yorker Büro der Drama League und dem Committee on Industrial Relations eine Versachlichung in der Kritik feststellen.

Die fördernde Kritik weist nur wenige würdigende Topoi auf, die dann jedoch innerhalb der ganzen Zeitspanne der fünfundzwanzig Jahre auftauchen. Es sind dies die Anerkennung der Menschlichkeit bei der Gestaltung von Hauptmanns Thematik, einer "boundless compassion" (Lewisohn, Vorworte und Drama) oder "true human sympathy" (Hale, 1.6.1900), besonders in Verbindung mit HH und den W. Die von der "idealistischen" Kritik usurpierte VG wurde auf Grund ihrer "poetic charm", "wondrous atmosphere" und "pure and truly German inwardness" (Heller, 1905), ihrer "poetry that uplifts and inspires" (Coar, Jan. 1898) und ewig wahrer Werte gelobt. Hauptmanns Meisterschaft in der Psychologie wurde weniger häufig apostrophiert, zum Teil, weil sie meist in Verbindung mit den seltener gewürdigten naturalistischen Dramen Erwähnung fand, wie bei Wells (1901) in Verbindung mit FH und den W. Huneker lobte noch vier Jahre später HH als psychologisches Meisterwerk. Die naturalistische Technik wurde kurz lobend gestreift, aber keineswegs analysiert von Boyesen im Juli 1895 anlässlich der W, bei Wells (s.o.) und in den Vorworten Lewisohns, sowie in seinem Drama, worin auch die Kunst der Dialogführung Erwähnung fand.

Wie wir feststellten, war die amerikanische Kritik von der Vielseitigkeit der Stilarten in Hauptmanns Dramenschaffen verwirrt. Eine Reihe von Kritikern bemühte sich daher, eine Einheit herzustellen, die dabei natürlich oft genug auf eine Bestätigung ihrer eigenen kritischen Position hinauslief. Guthrie wollte im Mai 1895 den Realismusbegriff - "Realismus" und "Naturalismus" wurden weitgehend synonym gebraucht - durch stärkere Berücksichtigung des ethischen Bereichs akzeptabler machen; Kobbé sah in einer Synthese von "Idealismus" und Realismus den Schlüssel zu Hauptmanns Kunst (Dez. 1897); Grumann fand im Interesse des Autors für moralistische Psychologie das moderne und vereinheitlichende Element (Sommer 1902/3 und August 1910); Francke versuchte den Naturalismus mit dem Symbo-

lismus und der Neuromantik in einer "idealistisch" konzipierten Suche nach ewigen Werten und dem "inner meaning of life" zusammenzuwerfen und so zu entschärfen. (1907) Harris wollte, weniger ehrgeizig, wie Mencken eine Gruppierung der verschiedenartigen Dramen vornehmen mit HH, VG und AH als "other-wordly" und dem Rest als realistische Dramen. (Febr. 1904)

Abwertende Topoi wurden nach 1906 mit Ausnahme des Jahres 1913 seltener; wir können also grosso modo, ähnlich wie bei Ibsen, mit der ersten Hälfte der ersten Dekade des zwanzigsten Jahrhunderts vor 1912 eine Art Zwischenzäsur festhalten. Während sich der Vorwurf der Blasphemie im Sonderfall von HH nur bis Mitte der 1890er Jahre hielt, wurden bei den naturalistischen Dramen die uns bereits vertrauten, an der Thematik sich entzündenden Vokabeln wie "gloom", "morbid", "world of atrocious vulgarity, foulness and vice" (das letztere bei Francke, 1901, anlässlich FH und MK) oder "a spectacle of condensed hideousness" (Heller, 1905) eingesetzt, die die Verletzung der ethisch-ästhetischen Empfindsamkeit widerspiegeln, die derartige Thematik und Lebensschilderungen am liebsten totschiweigen würde. Die Thematik der naturalistischen Dramen wurde, konzentriert im Jahre 1905, als abstoßend "sozialistisch" empfunden von Heller und Huneker, der sich auf VS bezog; auch das sujet in RB, "squalid and painful to a degree", fand und seine emotional bedingte Wertschätzung für die W nicht in kritisches Vokabular zu fassen vermochte. Meyer bezeichnete im Juli 1905 VS als "a sorry attempt to dramatize a thesis in sociology", ein Vorwurf, den Andrews noch 1913 generalisierend auf die ganze Produktion Hauptmanns ausweitete. Er führte eine Reihe von Elementen auf, die VS fehlen, für ihn ein Drama aber erst ausmachten: "plot, action, character development, and unity." Die statische Psychologie schwacher, ethisch angreifbarer Helden ohne aktiv und zum Besseren des Menschen sich entwickelnder persönlicher Willensfreiheit wurde, oft unausgesprochen, häufig beanstandet (noch bei Buck, April 1915). Der Outlook, mit der Nation die konsequenteste Zeitschrift, was die Ablehnung des naturalistischen Drama betraf, wehrte sich noch im April 1913 polemisch gegen Milieu- und Zustandsschilderungen: "A man sitting in the gutter is not drama." Die Forderung nach dramatisch stetig fortschreitender Handlung und der Vorwurf der Formlosigkeit gingen oft Hand in Hand.

Ein Konnex zwischen der Technik der Abqualifizierung der naturalistischen Dramen als proletarisch-sozialistisch und des Autors als Anarchisten oder, was fast synonym zu lesen ist, Sozialisten oder Sozialdemokraten, ist kaum zu leugnen. Wells, den wir als verständigen Hauptmannkritiker kennenlernten, versuchte Vorurteile abzubauen, indem er den Autor als Dichter der Armen und Hilflosen präsentierte, der den Weg des Sozialisten und Materialisten gegangen sei, um zu einem "poet of social altruism" zu werden (Literature, 1901). Von Ende sah ihn im Juli 1912 in einer deutlichen Abschwächung des Sozialistenetiketts als Inkarnation des "social conscience" seiner Generation in Deutschland.

Die Frage, inwiefern die von Hauptmann angeschnittene Thematik als Mimesis der Realität auch für die USA von Relevanz sei, spielte eine gewisse Rolle, wenn auch nicht in dem bei Ibsen konstatierten Maße. Howells hatte schon im Januar 1903 süffisant erklärt, die W erschienen in den USA nur deshalb eher akzeptabel - in der Tat wurden sie weit weniger scharf angegriffen oder totgeschwiegen als VS oder EM - da das Lokalkolorit und -milieu stark genug seien, um es in ferne Gefilde verdrängen zu können. Howells These wurde noch am 30.11.1912 bestätigt, der den Schock dieser als brutal empfundenen Dramen für das Erwachen der "slow-moving Germans", nicht aber für das in seiner Zivilisation überlegene Amerika, ganz nützlich fand. Die Nation vom 23.10.1913 ließ "conditions and characters" der Hauptmannstücke für ein fernes und als sehr fremd empfundenes Land wie das kaiserliche Deutschland gelten, nicht ohne das dortige Theaterpublikum wegen seiner Patronage für ein moralisch so verwerfliches Stück wie die Diebskomödie B zu schelten. Universalität jedenfalls ließ sie, genauso wenig wie Stoeckius, der in Hauptmanns Auswahl seiner Dramenfiguren sozialistische Motive vermutete und statt "class types" den "universal man" forderte (1903), für die naturalistischen Dramen Hauptmanns nicht gelten. Dodd wehrte sich im Januar 1915 gegen das Argument, der Volkscharakter der USA sei jung und optimistisch und könne Hauptmanns Dekadenz und Düsterteit nicht gebrauchen mit einer Kritik an der übertriebenen Sentimentalität der Amerikaner. Drei

Stimmen, die des Harper's Weekly, Gilmans und Shermans betonten die Relevanz der Thematik und die Existenz von Hunger und Armut auch für die USA Anfang des Jahres 1916, während Eaton in den von ihm geschätzten W zu starkes Lokalkolorit entdeckte, um sie für Amerikaner ohne Schwierigkeiten akzeptabel zu sehen. Corbin war dagegen die Thematik zuwider; er erklärte sie für deutsche Verhältnisse als überholt und für amerikanische als völlig irrelevant.

Hauptmanns Rang als Dramatiker bei der amerikanischen Kritik erhellt u.a. aus den Vergleichen mit Kollegen aus Vergangenheit und Gegenwart. Bis 1905, vor der Rezeption des Hauptmannbuches Bartels' und des vierten Bandes der Dramaturgie Bulthaupts, aus denen der Vorwurf des Ibsenepigonen für Hauptmann mit größter Wahrscheinlichkeit von der amerikanischen Kritik übernommen wurde, waren nur fördernde Vergleiche festzustellen, vor allem mit den Klassikern Shakespeare und Goethe, als deren Nachfolger Hauptmann empfohlen wurde. Anlässlich der Lewisohnedition, also nach 1912, wurde Hauptmann von Hohlfeld (15.12.1912) und Mencken (März 1913) als größter lebender Dramatiker gefeiert, aber etwas nüchterner als die enthusiastischen Vergleiche von Guthrie, Meltzer, Kobbé und Francke bis 1903 von Hohlfeld unter Ibsen, Zola und Tolstoi und von Mencken unter Goethe und Shakespeare gestellt. Nur Meltzer wies noch im Vorwort der Neuauflage seiner Versfassung der VG (1914) auf Hauptmann als Nachfolger Goethes und Vollender der Kunst Ibsens hin. Der American Review of Reviews vom Oktober 1913 spielte einen kalten Strindberg und einen hämischen Ibsen gegenüber einem als gefühlvoll erkannten Hauptmann aus. Auf die von Francke (z.B. 6.5.1897), Meyer (Nov. 1904), Coar (1903) geübte Praxis, die VG als Maßstab aller folgenden Dramen desselben Autors zu nehmen und nach diesem Werk den Niedergang der Kunst Hauptmanns zu beklagen, sowie auf die rhetorische Forderung der ebenfalls besonders Hauptmanns naturalistische Stücke ablehnenden Coar, Wiehr und Clark nach einem Lyriker statt eines inakzeptablen Dramatikers Hauptmann sei noch verwiesen.

2. H. Sudermann

Bei der im Vergleich zu Hauptmann um einiges ruhigeren Rezeption Sudermanns, von dessen Dramen vor allem H durch den Einsatz internationaler Stars wie der Duse, Modjeska und Campbell bis 1908 wesentliche Förderung erfuhr, sind folgenden Zäsuren festzuhalten: ab Mitte der 1890er Jahre bis 1898 waren vor allem H, E, Jo und DR im Gespräch. Das kritische Echo gerade der Konservativen war überwiegend freundlich, zum Teil enthusiastisch. Aber schon bei Thomas waren am 9.1.1896 erste, vorsichtige Zweifel über Plausibilität von Psychologie und Handlung bei Sudermann angemeldet worden - ein Vorwurf, der von nun an in zunehmendem Maße zum Topos der Sudermannkritik werden sollte. Wells erkannte im November 1898 die technische Fertigkeit des Autors, etwa in der E an, verurteilte jedoch die Psychologie als unwahr. Bei Wells fanden wir auch die erste Erwähnung von M und sein Lob nur für das sentimentale "Fritzchen", - ein Urteil, das, was diese Sammlung von Einaktern betrifft, ebenfalls topisch werden wird. Von Klenze stellte im Dezember 1899 allgemein bei Sudermann "a note of insincerity and an unmistakable striving for effect" fest.

Das Jahr 1905, das mit den Buchveröffentlichungen Hales, Hellers und Hunekers stets eine Zwischenbilanz zog, brachte ein Lob für die Technik Sudermanns von Hale und Huneker, aber auch die Feststellung, daß es an großen tragischen Figuren in diesen Dramen mangle. Während Heller zur Achtung vor einem vermuteten ethischen Engagement des Autors aufrief, diesen mit Figuren in seinem Werk identifizierte und ihn als Satiriker sehen wollte, betonte Huneker die Rolle Sudermanns als Tendenzdichter, lehnte die eines Moralisten ab und warf ihm, wie Heller, Künstlichkeit und Dominieren der vorgefaßten These über Atmosphäre und Charaktere vor. Huneker ließ L als psychologisch wahrhaftig und H, allerdings ohne "Moral", gelten, verwarf jedoch wie Heller So, und stand der Mischung von Symbolismus und Vererbungslehre in J kritisch gegenüber. Auch die Stellungnahmen zum Jo, die bis 1899 höchst freundlich gewesen waren, fielen nach 1902 distanzierter aus. Coar monierte in seinen Studies (1903) die "artistic insincerity" und die eine pessimistische Atmosphäre schaffende Passivität des Helden; Heller, dem Johannes dramaturgisch

zu wenig aktiv war, fragte nach dem Sinn des Werks im 20. Jahrhundert, und Hunekers Kriterien nach schlüssiger Psychologie und Technik kamen ebenfalls nicht auf ihre Kosten. Nur Meyer, der im Critic vom Juli Sudermanns Werk als das geringere Übel im Vergleich zum krasseren Naturalismus akzeptabler fand, pries das daraus deduzierte "idealistische", wertbeständige Ideal der universellen Liebe. Vom Gesamtwerk Sudermanns wurden von ihm neben H nur noch "Fritzchen" und die DR, die er über Hauptmanns Versunkene Glocke stellte, gelobt. An SE empfand er das sujet als "morbide" und "pathologisch", und So disqualifizierte er als "socialist study in Hauptmann's manner." Dennoch - und auch dies ist als Abwertung Hauptmanns zu nehmen, - stufte er Sudermann als den bei weitem wichtigsten deutschen Dramatiker ein.

Das Echo auf die Aufführung des Jo Ende Januar 1907 rief die Nation (24.1.1907 und 24.12.1908), sowie Winter (1913) auf den Plan, die nun nicht wie die gemäßigten Kritiker in Johannes die Zentralfigur, sondern in einer skandalös lüsternen Salome Hauptfigur und Vorwand für das ganze Werk sahen. Die biblische Vorlage blieb dabei unerwähnt; entscheidend für ihr Urteil waren ethisch-ästhetische Kriterien. Noch Chandler empfand 1915 in Aspects die Sensualität Salomes als unangenehm.

In den Jahren 1909 und 1910 erfuhr Sudermann mit den Übertragungen von R und M vorübergehend eine Aufwertung. Die North American Review bezeichnete ihn im Februar und März 1910 als Deutschlands größten lebenden Dramatiker; Mencken lobte die Beobachtungsgabe Sudermanns in R, sprach aber der Analyse jeden geistigen Tiefgang ab (April 1910); van Westrum empfand im Mai 1910 Thematik und Technik als modern.

Die Kommentare von 1911-1915 waren fast einhellig um ein Zurückstufen Sudermanns bemüht. Nur Andrews (Drama, 1913) und Sturgis (Influence, 1913) akzeptierten noch H auf Grund einer entnehmbaren "Moral." Goldmans kluge Beobachtung von 1914 zur je nach sozialem Status variierenden Moral in der E blieb isoliert.

Die Vergleiche zu anderen Dramatikern bezogen sich, wie zu erwarten war, auf Hauptmann, und dann aber auch auf die Franzosen Dumas fils und Sardou, mit denen Sudermann in Thementchnik und Psychologie einiges gemein hatte. Freundliche Kommentatoren verglichen den Deutschen vereinzelt mit Ibsen (Boyesen, Juli 1895, Febr. 1910) was sich vor allem auf eine (irrig)e Auffassung von der formalen Meisterschaft beider bezog. Innerhalb der Gruppe der Vergleiche mit Hauptmann überwogen die für Sudermann abträglichen. Mencken stellte im März 1910 Sudermann in die zweite Reihe hinter Hauptmann mit Pinero, Maeterlinck und D'Annunzio, und von Ende betonte im Juli 1912 den höheren Rang des Dichters Hauptmann. Sardou und Dumas boten sich ebenfalls als Mittel für eine Einstufung Sudermanns als zweitrangigem Autor an. Hapgoods Aufwerten von Sudermanns Realismus über den bei Dumas im Bookman vom April 1899 blieb ohne Nachahmer.

Einige Kritiker gingen auf Sudermanns Thematik als Spiegel der deutschen Gesellschaft für Amerikaner ein. Von den Dramen rief H und darin die Gestalt des patriarchalisch-tyrannischen alten Schwartz ausschließlich ein entschieden ablehnendes Echo hervor, das in den engagierten und zivilisationsbewußten Äußerungen der emanzipatorisch bewegten Damen Porter (Aug. 1896) und Harwood (Jan. 1905) seinen deutlichsten Ausdruck fand. Der gemäßigttere Coar (1903) fand Schwartz lediglich eine für Amerikaner völlig rätselhafte Figur. Matthews, der in diesem Zusammenhang ebensowenig wie Thomas (1909) amerikanisches Überlegenheitsgefühl demonstrierte, verwies auf den Konnex von Stück und intendiertem deutschen Publikum. (Sept. 1908)

3. M. Halbe

Max Halbe war mit etwas über einem Dutzend Besprechungen, der totalen Absenz von Übertragungen und insgesamt nur sieben, durch den sozial engagierten J. Hopp bewerkstelligten Aufführungen im Juni 1911, die ohne größeres Echo blieben, innerhalb der Rezeption der deutschsprachigen Autoren eine Randfigur. J blieb von zwei Kommentaren zu ME und Lewisohns Lob für den S abgesehen, das einzige Drama Halbes, dessen sich die Kritik annahm. Bis 1910 lagen Naivität, poetische Sprache und Stimmungsmalerei wür-

digende Beiträge vor von Boyesen (Juli 1895) und Schütze (Okt. 1903), der Halbe in diesen Bereichen über Hauptmann plazierte. Dagegen ordneten Francke (April 1898; 1901) und Meyer (13.3. 1902) Halbe mit den abwertenden Schlüsselworten der "idealistischen" Kritik, "gloom" und "fatalism", dem mit seiner unangenehmen Technik verhaßten Naturalismus zu. Francke deduzierte in seiner History aus J und ME, die er als "disguised self-indulgence" Halbes sah, für seine Zwecke fehlende Charakterstärke und Entschlußkraft eines freien Willens bei ihrem Autor. Huneker, der seine Reaktion auf eine Aufführung der J in Deutschland mit einem schockierten, aber beeindruckten "horrificed" angab, betonte im Oktober 1907 ebenfalls die pessimistische Komponente, die er auf den Einfluß Ibsens zurückführte. Nach 1910 sind vor allem zwei Beiträge, die Harris' vom Juni 1913 und Lewisohns in Drama (1915), herauszuheben, die von der Fixation auf die Thematik abkamen und mit der Kritik an Psychologie und angestrebten, aber nicht schlüssig realisierten klimaktischen Lösungen Wesentliches zur Kunst Halbes aussagten.

4. F. Wedekind

Wie bei den gewagten Themen und der neuartigen Technik und Psychologie in Wedekinds Dramen zu erwarten war, hatte es der Autor schwer, in Amerika auf der Bühne oder in Buchform zu Wort zu kommen. Bis 1917 waren denn auch keine englischsprachigen Aufführungen, vor 1909 keine Übertragungen festzuhalten.

Neben der schockierenden Thematik vom Menschen als Triebnatur, der bürgerlichen Welt als Hölle oder Zirkus und dem Zweifel an gefestigten, absoluten Werten, hatte die Kritik Schwierigkeiten diese Dramen zu fassen, da sie sie an vertrauten Modellen des "problem play" messend auf die Ernsthaftigkeit ihrer Reformanliegen abtastete und für das verwirrend Neuartige in Struktur, Sprache und Psychologie kaum je ein adäquates kritisches Instrumentarium besaß. Auch bei FE, dem einzigen Stück Wedekinds, das mehr oder weniger permanent in der Diskussion blieb, wurden keine von Freud beeinflussten Gedanken zur Psychologie geäußert, auch nicht vom späteren eifrigen Freudianer Lewisohn.

Als weiteres Erschwernis für eine günstige Wedekindrezeption wirkte sich die durchgängige Annäherung der vermuteten Autorenpersönlichkeit mit ihren Schöpfungen - biographische Details blieben so gut wie unbekannt - und das Belegen mit den Etiketten "Erotomane", "Mephistopheles" oder "perverse Zyniker" durch die Kritik aus. Von Ende hatte mit dem "Erotomanen" im Poet-Lore vom Frühjahr 1907 den Anfang gemacht. Die Gegenbewegung dazu war numerisch deutlich schwächer, besaß jedoch mit Huneker einen renommierten Fürsprecher. Goldman wandte sich 1914 gegen das Klischee eines diabolischen, clownesken Wedekind und setzte die "sensitive soul" des Reformers und Idealisten dagegen. Huneker hieb 1915 mit der Darstellung vom kaschierten Idealisten, Moralisten und fast pedantischen Reformers in dieselbe Kerbe. Hecht kam im Juni/Juli 1915 auf Grund der ihm überzogen erscheinenden Kritikfreudigkeit des Autors zu einer ähnlichen, wenn auch kaum fördernde intendierten Ansicht.

Vergleiche mit anderen Autoren waren angesichts des neuartigen und verwirrenden Phänomens Wedekind höchst selten.

Als wichtigste Zäsuren innerhalb der Wedekindkritik wollen wir festhalten: den späten Beginn mit von Endes Artikel vom Frühjahr 1907 und der verwirrten Reaktion vor Inkongruenz in Psychologie, Handlung und vor der Frage nach der Echtheit der Reformanliegen - beides sollten zu Topoi der Kritik werden -, Zieglers Vorwort zum von ihm für die Brown Brothers (Phila., 1909) übertragenen FE, in dem er die Universalität der gezeigten zwischenmenschlichen Beziehungen betonte, eine "lesson" für "ethical teachers" daraus zog, einen vagen Realismusbegriff zur Erfassung des Neuen einsetzte, einerseits die ironische Distanz des Autors zu seinen Personen und seine Meisterschaft bei der raschen Skizzierung neurotischer Figuren erkannte, andererseits seine Unfähigkeit zur Analyse symbolischer oder allegorischer Elemente, die er, sein Argument der Universalität wieder in Frage stellend, als Produkte einer ganz spezifisch "Teutonic imagination" bezeichnete, eingestand. Pollard, der unter Hinweis auf die Überbrettelbewegung die Frage der Un- bzw. Amoral und des Zynismus bei Wedekind zu entschärfen versuchte, machte 1911 die ersten Versuche einer Erfassung der Kunstsprache Wedekinds.

SL und K wurden zu lustigen Satiren vereinfacht, das erstgenannte Werk von Mencken fälschlicherweise lediglich auf die wilhelminische Monarchie bezogen. (Okt. 1912; Nathan, Juni 1913) Fortschritte in der Kritik waren eigentlich erst wieder mit einem Bericht zum E am 22.4.1916 festzustellen, in dem die Figur der Lulu verständnisvoll als Typ und Idee interpretiert wurde. Hunecker sah 1915 Wedekinds Werke letztlich als "problem plays" und half sich und den Lesern mit der "rich humanity" des Moralisten Wedekind über Härten der Thematik und technischen, sprachlichen und psychologischen Mittel hinweg. Chandler versuchte im selben Jahr BP mit dem Etikett eines gesteigerten Naturalismus, "naturalism running mad" oder "sexual naturalism" zu fassen, und Lauer glaubte, der scheinbar fragmentarischen Struktur und Psychologie mit dem abwertend gemeinten Schlagwort "tragi-comic fragments" näherzukommen. (April 1915)

5. A. Schnitzler

Schnitzler blieb für Amerika vornehmlich der Autor dreier Dramen, von L, des GK und des A, von denen es das erst- und letztgenannte in Aufführungen im Februar 1907 bzw. Oktober 1912 zu jeweils über siebenzig Aufführungen brachte. Übersetzungen der FD und von LS, jeweils im Poet-Lore vom Frühjahr 1904 bzw. Sommer 1906, blieben ohne nennenswerte kritische Resonanz. Nach Auskunft des Bookman vom März 1907 war vor 1907 außer L kein Stück Schnitzlers in Amerika bekannt, und das Echo der Kritik setzte eigentlich erst ein zum GK. A hatte im Jahre 1912 als einziges Werk so etwas wie eine bescheidene Breitenwirkung bei der Kritik. Kaum gesehen wurde der gesellschaftskritische Ansatz Schnitzlers; meist wurden seine Dramen als leichte, frivole Unterhaltung eines Vertreters einer etwas dekadenten Weltstadt des Alten Europa interpretiert. Das Current Literature vom November 1905 setzte in diesem Sinne zum Beginn gleich mehrere Akzente, die sich später zu Topoi auswuchsen. Ebenfalls höchst selten und nur in Ansätzen wurden die Bereiche von Technik und Psychologie erkannt.

Als Zäsuren im Sinne einer fördernden und einsichtigeren Kritik, die charakteristischerweise erst ab 1912 auftraten, sind festzuhalten: Grumanns Artikel im Januar 1912, in dem er die Seriosität des künstlerischen Schaffens betonte, die Trennung von Werk und Autorpersönlichkeit befürwortete und das Fehlen einer "Moral" lobte, leider aber außer eines Hinweises auf Schnitzler als eines sehr bewußten Stilisten keine Werkanalysen brachte; McArthur, die im Oktober 1914 Teilbereiche der komplexen Figur des Anatol erkannte, dann sich aber doch eine "wonderful serenity" wünschte; McAffee, deren Beitrag vom Oktober 1915 zum ersten Mal P und Z empfehlend erwähnte, die Freiheit der Stoffwahl durch den Autor verteidigte und dabei Schnitzlers Dramen etwas platt als Mimesis der unmoralischen Wiener Realität sah, und der Artikel vom 9.10.1915 in der New Republic, in dem Schnitzler mit freudianischem Unterton als scharfer Psychologe und Bewußtmacher von Unbewußtem und Verdrängtem gelobt wurde, aber das WL eine kühle Aufnahme fand.

Ähnlich wie im Falle Wedekinds erschwerten abwertende und warnende Etikettierungen der angenommenen Autorpersönlichkeit die Rezeption. Der Vorwurf des Zynikers wurde dabei, zum Teil mit dem des Erotomanen gekoppelt, ins Schauerliche gesteigert. Hamilton bemerkte als erster eine Schicht von "sinister and somewhat cynical worldly-wisdom" im Werk und beim Autor (Juni 1910). Grumann verteidigte Schnitzler gegen den Vorwurf des Zynikers und stellte diesem das Bild des "objektiven" Naturalisten mit reformerischen Intentionen gegenüber (Jan. 1912). Henderson schwankte in seiner Beurteilung Schnitzlers; einerseits versuchte er ihn als Reformier mit "profound emotion and social pity" im Bereich der Sexualmoral vom Zyniker abzuheben, andererseits war er wie Pollard von den "shocking erotics" und der vermuteten Fixation Schnitzlers darauf befremdet. Nach 1913 tauchte das Etikett "Zyniker" nur noch bei Clark (1914) auf; eher hielt sich die Ablehnung der Thematik als obszön, dekadent und pathologisch. (Moderswell, 1914; Lauer, Mai 1915; Towse, 7.10.1915)

Die Frage der Universalität vor allem der Schnitzlerschen Psychologie und Charaktere wurde bejaht vom Dramatic Mirror (16.10.

1912) im Zusammenhang mit dem falsch verstandenen A, und von der New Republic (9.10.1915), verneint von einer zahlenmäßig stärkeren Gruppierung: von Ende (Juli 1912), Morgan (Aug. 1912), Lauer (Mai 1915) und Towse (7.10.1915), denen Schnitzlers Vorliebe für pathologische Fälle bzw. die Thematik der Erotik und Sexualität nicht in ihr Menschenbild paßte.

Zwei Vergleiche mit Ibsen fielen zu ungunsten Schnitzlers aus. Die Current Literature vom November 1905 sah den Österreicher als Naturalisten in der Ibsennachfolge, und Huneker bezichtigte ihn, pointierter, des Epigonentums in seinem Vergleich von PB und Ein Volksfeind.

Wedekind diente Pollard 1911 als von Schnitzler noch übertroffene Größe für "eroticism ... insidious." Diesen abwertenden Vergleichen stehen zwei fördernde gegenüber: McArthur sah im Oktober 1914 Schnitzler als naiven, Hofmannsthal dagegen als sehr bewußten Ästhet, und Lewisohn stellte den Österreicher in einem enthusiastischen, aber zur Analyse unfähigen Beitrag in Drama (1915) in seiner Wertschätzung gleich hinter Hauptmann.

6. H. von Hofmannsthal

Wie Halbe blieb Hofmannsthal am Rande der amerikanischen Dramenkritik mit einem einzigen mehrfach beachteten Stück, seiner von Symons übertragenen E, die auch Mitte Februar 1908 fünf Aufführungen erlebte.

Bis 1914, sechs Jahre nach Beginn der Rezeption, wurde das Werk vorwiegend als byzantinisch-blutrünstig und bar der von Hamilton im April 1908 geforderten "augustness and serenity" empfunden und zumindest mit großer Zurückhaltung aufgenommen. Noch Moderwell, der 1914 das Drama freundlich und ohne deutliche "idealistische" Voreingenommenheit besprach, verwies auf die Brutalität und, von der Tagespolitik wohl nicht ganz unbeeinflußt, auf die dafür besonders geeignete deutsche Sprache, bejahte aber wie Clark (Drama, 1914) und McArthur (Okt. 1914) seinen Theaterzuschnitt. Die von Eaton (Stage, 1908) und Hamilton angestellten Vergleiche mit der Sophoklestragödie fielen

eindeutig zugunsten des "far more uplifting" (Eaton) Klassikers aus. Der Topos von Hofmannsthal als etwas dekadentem, weltfernem und egozentrischem österreichischem Ästheten wurde verwendet von Pollard (1911), von von Ende (Juli 1912; Okt. 1913), McArthur und Lewisohn (Drama, 1915), der den für das Poet-Lore vom Sommer 1913 übersetzten und bis dahin kaum beachteten TUT, sowie ÖS lobte.

7. H. Bahr

Bahr blieb für Amerika, von drei knappen, bzw. vagen Bemerkungen abgesehen, die seine Rolle als Kritiker, Theoretiker und Förderer der Moderne tangieren, Autor eines einzigen Dramas, der Komödie K, das ab Oktober 1910 mit 263 Abenden den Aufführungsrekord aller von uns untersuchten europäischen Dramen auf New Yorker Bühnen hielt.

Ein gewichtiger Grund für die Popularität des Werks bei Kritik und Publikum waren die als leichte Unterhaltung gefällig aufgemachte Thematik von der Künstlernatur und ihrer Zähmung durch eine kluge, ehebewußte Gemahlin, und seine konventionellen, wenn auch intelligent eingesetzten technischen, sprachlichen und psychologischen Mittel. Die "'civilized morality'" (N.G. Hale, Jr., 25) behielt die Oberhand, die Rolle der Frau war im traditionellen Sinne bestätigt, die Institution der Ehe erfuhr die erwartete Konsolidierung. So reichte die Zustimmung von der konservativen Nation (6.10.1910) über Hamilton (Dez. 1910) bis zu Nathan (Dez. 1910 und Febr. 1911). Nur Winter (1918) verweigerte sein Plazet; er verwies auf Belascos Inszenierung und tat das Stück als eine an Absurdität grenzende Farce ab.

Zu einer Aufführung und Rezeption der Ki, um die sich der geschäftstüchtige Belasco bemühte, sollte es, wie Moderwell 1914 bemerkte, wegen der inzestverdächtigen Thematik, die in den USA kaum wesentliches Element einer für eine seriöse Bühne bestimmten Komödie bilden konnte, trotz Vorschußlorbeeren vonseiten der offenbar vom K geblendeten Nation vom 10.8.1911, nicht kommen.

3. Die russischen Dramatiker

1. L.N. Tolstoi

Tolstois Ruhm als Erzähler, Romancier und umstrittener Kündler einer neuen Ethik überstrahlte bei weitem den des Dramatikers in Amerika, wie u.a. die erfolgreichen Dramatisierungen von Auferstehung und Anna Karenina zeigten. In der von uns untersuchten Zeitspanne war vor Ende 1911 kein Drama im Druck erschienen - Doles zwölfbändige Tolstoiedition (1899-1902) enthielt kein Drama - und von keinem englischsprachigen Bühnenerfolg zu berichten. Die Zahl der kritischen Äußerungen lag deutlich unter zwanzig.

Als Zäsuren bzw. sprunghafte und kurzlebige Phasen der Rezeption können wir festhalten: die frühe, bis 1903 dauernde und im ganzen freundliche, auf MF sich konzentrierende Aufnahme mit Pauldings Korrespondentenbericht aus Berlin für die Nation vom 17.1.1901, Hapgoods Artikel vom November 1901 und April 1902, sowie seine Bemerkungen von 1901, und Schützes Beitrag vom Oktober 1903; die ablehnende "idealistische", ebenfalls auf MF bezogene Stimme Mores von 1904 und die erste gemischte Reaktion des Poet-Lore vom Frühjahr 1906 auf FA; schließlich als dritte Gruppe die Reaktion auf die 1912 in Buchform erschienenen und aus dem Nachlaß stammenden Dramen LL und LSF, mit denen sich Cahan im April 1912, Burton am 16.6.1912 und die Nation vom 20.6.1912 nur mit Einschränkungen anfreunden konnten, und zu denen Moderwell, Goldman und Clark (alle 1914), wie zum dramatischen Werk Tolstois generell, kein Verhältnis der Art fanden, daß sie es hätten empfehlen können.

Als Gründe für die Ablehnung bzw. reservierte Haltung der Kritik waren folgende Topoi festzustellen: in erster Linie die als zu düster und pessimistisch empfundene Thematik und die für undramatisch erachtete Struktur und Technik. More war der erste Kritiker, der die Thematik in MF verdammt, nachdem Hapgood 1901 und 1902 die Bekehrungsmoral des Schlusses erleichtert begrüßt und dankbar als Auslöser von "higher and worthier feelings" betrachtet hatte. Von More stammte auch derjenige Kommentar, der unter Bezug auf Tolstois theoretische Schrift Was ist Kunst? die Person des Autors als eines völlig verbitterten Men-

schen ohne "spiritual joy" in seine Kritik einbezog. Von den beiden Dramen des Nachlasses kam LL etwas besser an als LSF, denn sowohl Cahan wie Burton, die Nation vom 20.6.1912 und auch, mit etwas höherer Wertschätzung, Moderwell, billigten dem letzten, Fragment gebliebenen Drama lediglich biographisches Interesse zu. Mangel an dramatischer Struktur - ein abwertender Topos, der für die Rezeption des gesamten russischen Dramas gültig war - wurde Tolstoi mit den FA im Frühjahr 1906 mit MF von Burton im Dial, sowie von Moderwell und Clark vorgeworfen.

Der am häufigsten registrierbare Topos fördernder Natur war das Lob für lebendige realistische Charakterzeichnung, das von Paulding (17.1.1901) über das Poet-Lore (Frühjahr 1906) zu Burton (16.6.1912) reichte. Die Nation vom 20.6.1912 kritisierte jedoch die dem traktatähnlichen Charakter des LL untergeordnete Stilisierung der Figuren.

Zwei Bemerkungen, die Cahans (April 1912) und Goldmans (1914) sahen mit vagen Anklängen an populäre Völkerpsychologie und spezifisch russische soziale Bedingungen Tolstoi und seine Charaktere als Verkörperung der Seele bzw. des Gewissens Rußlands.

Zwei Vergleiche mit anderen Autoren, die in die frühe, freundliche Phase der Rezeption fielen, dienten der Hervorhebung von Tolstoi und seinen Dramen; abträgliche Vergleiche waren nicht festzustellen. Paulding stellte Tolstoi mit der MF über Aischylos auf Grund der für die Jahrhundertwende relevanteren "wider social consciousness" des Russen (17.1.1901), und Hapgood (1901) sah in Tolstoi den klareren Denker und größeren Schöpfer von dramatischen Charakteren als Ibsen und zog auch MF Hauptmanns Fuhrmann Henschel vor.

Zu erwähnen ist noch Schützes Verwendung von MF als lobendes Beispiel der modernen "nonretributive tragic idea" in der Sewanee Review vom Oktober 1903.

2. M. Gorki

Ähnlich, wenn auch nicht in dem Maße wie im Falle Tolstojs, ging Gorkis Ruf als Erzähler und Tramp dem des Dramatikers voraus. Während drei von Gorkis Dramen im Druck vor allem dank der Aktivität des Poet-Lore vom Herbst 1905 bis Winter 1906 erschienen, danach die Übersetzungen allerdings stagnierten, war das Schicksal seiner Werke auf der englischsprachigen Bühne New Yorks dem Tolstojs Dramen vergleichbar.

Wenn wir die Buchkritik des Jahres 1914 in ihrer Funktion als eine Art Bilanz als eigene Phase gelten lassen, so können wir bei Gorki vier Phasen der Rezeption festhalten: eine frühe, numerisch schwache, mit den Beiträgen Hunekers vom 9.8.1903 und Jacks vom 17.12.1903, die beide auf Reaktionen europäischer Aufführungen des N zurückgingen und im ganzen fördernd wirken wollten; das ebenfalls geringe Echo auf die Aufführung dieses Stücks im Irving Place Theatre im Februar 1905, und der kurze, aber verständnisvolle Kommentar des Poet-Lore zu den in seiner Herbstnummer des Jahres 1905 publizierten S, der im übrigen völlig isoliert blieb. Als dritte Phase betrachten wir die Äußerungen zum Anfang April 1906 einsetzenden Skandal, der eine eklatante Mischung von zur absoluten Norm erhobenen amerikanischen ethischen Vorstellungen, einer Vermengung von Werk und Autor vonseiten der Kritiker, und zusätzlich eine politisch motivierte Intrige darstellte, kaum direkt das Vergehen Gorkis zur Sprache brachte und in den Reaktionen Twains und Howells', zweier "public figures", die Gorki nach Bekanntwerden seines faux-pas fallen ließen, die Macht der Konvention demonstrierte. Menckens Wort, wonach "Americans, obsessed by the problem of conduct, usually judge their authors, not as artists, but as citizens, Christians, men" (H.L. Mencken, Prejudices. First Series, 52ff.), ist generell auf die von uns behandelten Autoren und ganz speziell hier auf Gorki zutreffend. Da u.a. das verheerende Erdbeben von San Francisco wenig später die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf andere Bereiche lenkte, blieben die vier von uns festgehaltenen Kommentare des Jahres 1906 ohne Erwähnung des Skandals. Allerdings fiel die durchgängig starke Betonung des politischen Aspekts von Gorkis Dramen und ihrer Funktion als Spiegel der und Protest gegen die sozialen

Verhältnisse des Zarenreichs auf. Die Beiträge zwischen 1907 und 1914 waren numerisch und im Grad des Verständnisses höchst bescheiden; auch die Buchkritik brachte keinerlei Fortschritte.

Als Zäsuren mit fördernder Intention und zugleich Anzeichen von Verständnis konnten wir lediglich feststellen: mit Einschränkungen Hunekers Artikel vom 9.8.1903 - in seinem Beitrag vom Oktober 1907 hatte er neben einem Lob für die Charaktere im N nur gereizte Ablehnung bereit -, die Bemerkung zur Technik in Verbindung mit der Psychologie, zum "drift" als "design" in den S im Poet-Lore vom Herbst 1905 und den Kommentar von Willcox vom 7.12.1906. Die Figur des Luka wurde in ihrer Funktion lediglich von Huneker und Willcox erkannt; noch Goldman leistete sich 1914 eine wohlgemeinte Fehlinterpretation.

Als Topoi der Ablehnung oder Abwertung dienten vor allem das zuwenig, bzw. die totale Absenz, von traditionell verstandener Handlung, oder der Vorwurf einer chaotischen Formlosigkeit, der Monotonie (lies: unangenehmer Thematik) und des Pessimismus. In engem Konnex damit stand die Fixierung der Autorpersönlichkeit auf die Figur eines Anarchisten, Atheisten, Pessimisten und Zynikers - Begriffe, die bereits von Huneker (9.8.1903) in die Debatte geworfen wurden und vom Bookman (Juni, 1906) mit dem Zusatz von Gorki als Tramp und Produkt der Slums abgerundet wurden.

Der werbenden Intention entsprach der Topos des mitfühlenden Autors - "pity" hatte schon bei Hauptmann als versöhnliches Etikett gedient - bei Jack (17.12.1903; Times, vom 16.2.1905; Brinton, April 1906). Das Poet-Lore vom Herbst 1905 wandte sich gegen das Klischee von Gorki als Anarchisten und stellte dem das Bild des "faithful and patriotic", wenn auch zynischen Künstlers und Arztes entgegen. Die Universalität der Charaktere im N betonten Huneker in der Sun und der Dramatic Mirror vom 25.2.1905; ein Lob für Charaktere und Psychologie fiel noch bei Willcox (7.12.1906) und Moderwell (1914).

Bei der Interpretation vor allem des N als Mimesis der russischen Realität überwogen die Beispiele mit fördernder Absicht. Während die Times wohl in Erinnerung an die in den USA heftig diskutierten und verurteilten Pogrome das N als Spiegel der zaristischen Gewaltherrschaft darstellte, und Yarros am 21.6.1913 eine bewußte Distanzierung von dieser für die westliche Hemisphäre als unangenehm und fremd empfundenen Thematik und Technik vornahm, stellten Brinton (April 1906), Tyrell (Juli 1906), Willcox (7.12.1906) und Clark (1914) dies als interessanten Aktivposten dar. Die gutgemeinten Miß- bzw. Umdeutungen der Kritik vor allem beim N waren enthüllend für das, was man vermißte. Nur mit Wunschenken erklärt sich diese häufige Fehlinterpretation Lukas als weisem Boten einer besseren Welt und der auf eine Annäherung auf vertraute amerikanische Ideale wie das der Aktivität des Individuums abzielende Hinweis des Dramatic Mirror vom 25.2.1905 und Willcox' vom 7.12.1906, die als Stütze auch an einer vulgär-völkerpsychologischen Skizze des russischen Menschen zwischen Hamlethafter Passivität und fanatischem Aktivismus zeichnete.

Vergleiche mit anderen Autoren waren selten und lagen chronologisch früh. Huneker schrieb in der Sun Zola nach Gorki der Romantik zu und Jack (17.12.1903) fühlte sich beim mißverstandenen Luka an (einen allzu sanft konzipierten) Hawthorne erinnert.

3. A. Tschechow

Wie bei den anderen von uns untersuchten russischen Dramatikern erfuhr Tschechow vor 1915 wenig Aufmerksamkeit auf der Bühne. Erst die Washington Square Players bemühten sich im Frühjahr der Jahre 1915 und 1916, den Einakter der B bzw. die M auf die Bühne und ans Publikum zu bringen. Die Gastspiele der berühmten russischen Stars Orlenew und Komisarschewskaja enthielten keine Tschechowdramen. Übertragungen erschienen drei Jahre nach dem Beginn der Publikation von Gorkidramen mit dem K Mandells (1908), der aber ohne Echo blieb. Das Jahr 1912 mit Fells Ausgabe des OW und anderen Stücken, sowie eine britische, von Calderon geleistete Ausgabe der M und des K markierten Zäsuren, auch wenn die unmittelbare Reaktion der von uns erfaßten Zeit-

schriftenkritik ablehnend und verständnislos war.

Vor diesem Echo von 1912 waren nur vier kritische Beiträge festzustellen, die die spärliche frühe Tschechowkritik bilden und mit Ausnahme Phelps' mit fördernder Intention verfaßt waren. Brintons Artikel vom Oktober 1904 und im bereits im Zusammenhang mit Gorki erwähnten Beitrag vom April 1906, Phelps' Bemerkungen von 1911 und Fells Vorwort zu den von ihm übertragenen Plays (1912) gehörten zu dieser ersten Gruppe. Dazwischen lagen die Landmarks des Briten Baring mit luziden Bemerkungen zu Technik und Psychologie bei Tschechow, die aber ohne feststellbare Resonanz blieben. Als zweite Phase der Kritik boten sich die drei ablehnenden Besprechungen der im Jahre 1912 erschienenen Tschechowdramen an; die dritte bestand aus den vier Beiträgen der Buchkritik von 1914, die keinerlei Fortschritte brachten, und die letzte, etwas großzügig und provisorisch gefaßte Periode bestand aus Artikeln, die chronologisch vom April 1914 bis zum 8.7.1916 bzw. zu Eatons Bemerkungen (1916) reichten, die Reaktion auf die aufgeführte M mit einschlossen und zugleich mit den Beiträgen Dodds, Kings, der New Republic vom 11.12.1915 und Littells in derselben Zeitschrift vom 17.6.1915 erste Anzeichen von Verständnis zeigten.

Vor 1914 waren als Elemente der fördernden Kritik zu konstatieren vor allem Brintons Betonung der politischen und humanitären Tendenz des russischen Dramas, seine Einordnung Tschechows in eine humanistische Tradition mit reformerischem Anspruch und seine Kennzeichnung der Thematik des Autors mit einem "loss of illusion", und, sechs Jahre später, Fells Erwähnen der "pity" als Motivation und festem Bestandteil der Dramen, deren Abhängigkeit von Bühne und Schauspielkunst und ihre aus Bruchstücken sich zusammensetzende konzentrierte Atmosphäre. Charakteristisch auch für die späteren fördernden Versuche ist das Versagen vor den technischen, psychologischen und sprachlichen Mitteln des Autors oder deren Ausklammern.

Dodd, der im April 1914 den formalen Aspekten in Tschechows Dramen viel Reserve entgegenbrachte, bemerkte jedoch den

schonungslosen Realismus, den er richtig mit dem gedämpften, aber ausdrucksstarken atmosphärischen Bereich in Verbindung brachte. King betonte, auf den K (26.6.1915) und auf die DS (8.7.1916) bezogen, ebenfalls Tschechows Realismus, den sie als beispielhaft darstellte. Sie erkannte als erste, daß das vage plot u.a. dazu diene, "a feeling of space, of largeness, of perspective" zu schaffen, und akzeptierte die Absenz des Mechanismus von Schuld und Strafe. Ihr gefühlsbetonter Begriff "miracle", mit dem sie ihr Staunen vor dem Ausmaß der Leidensfähigkeit der dramatischen Personen zu fassen versuchte, unterstrich ihre mangelnde analytische, kritisch-distanzierte Einstellung. Der Topos des Mitgefühls als die Tragödie milderndes Element für Dramenfiguren und Zuschauer fiel bei King im Konnex ihrer Besprechung der DS. Der Kritiker Q.K. stellte am 11.12.1915 als wesentliche Bestandteile von Thematik und Kunst Tschechows das Verfließen der Zeit, das Warten und Abschiednehmen heraus, ohne jedoch auf die Mittel zur Erzeugung dieser Eindrücke einzugehen. Schließlich wies Littell am 17.6.1916 kurz auf die Komplexität der Charaktere und ihrer Emotionen, auf die Relevanz der Stimmung auch beim Publikum, und auf die "fragmentarische" Technik als Mittel zur Enthüllung der Psyche hin, verstand jedoch die Vogelsymbolik der M nicht. Am 3.6.1916 hatte der Dramatic Mirror in seiner Besprechung der M, weniger tiefschürfend, die kunstvolle, knappe Charakterzeichnung des Autors gelobt.

Die abwertenden Kommentare enthielten die von uns bereits von der Behandlung Tolstois und Gorkis vertrauten Vorwürfe des Pessimismus, der sordiden, fatalistischen Thematik, der verwirrenden Formlosigkeit, der beklagenswerten Passivität der Charaktere, des unverständlichen Symbolismus. Diese Vorwürfe hielten sich von Phelps (1911) und Burton (16.6.1912) bis zu Eaton (1916). Während die fördernde Kritik gelegentlich die Dramen Tschechows als Mittel zur Kenntnis eines Rußland, wie es mit seinen Bewohnern einmal gewesen war, empfahl (Fell, Vorwort, 1912; Littell 17.6.1916 und King, 8.7.1916), betonte die ablehnende Kritik vor allem auf Grund der unaufgehellten Thematik die Fremdheit der dargestellten Welt und wies sie weit von sich - nach Rußland zurück. (Phelps, 1911; N, 21.11.1912; Chandler, 1914; Eaton, 1916) Dabei half sich Chandler

zur Erklärung des russischen Pessimismus mit einer populärwissenschaftlichen kontrastiven Völkerpsychologie, die den Slawen im Gegensatz zum Amerikaner als der Melancholie und Verzweiflung anheimgefallenes Wesen faßte. Ruhl, der Rußland bereist hatte, stimmte dem im September 1917 zu und sah darin eine wesentliche Erklärung für die Schwierigkeit des Verständnisses der russischen Dramatik im aktiven und optimistischen Amerika.

Äußerungen zu Tschechow als Autorpersönlichkeit und Mensch waren selten. Ausnahmen bildeten die rührseligen biographischen Details, die Fell in seinem Vorwort enthüllte und, für die Gegenpartei, Eatons fatale Übertragung der Passivität der Dramenfiguren auf die Persönlichkeit ihres Schöpfers. Goldmans Versuch von 1914, Tschechow allzu einschichtig als Optimisten zu fassen, ergab sich aus ihrer Fehlinterpretation des K als Prophezie des anbrechenden sozialistischen Zeitalters.

4. L. Andrejew

Andrejews Dramen erreichten die englischsprachige Bühne erst im Frühjahr 1915 mit dem von den Washington Square Players in ihr Repertoire aufgenommenen Einakter LDN. Die erste Übertragung von ZDS im Poet-Lore vom Winter 1907 durch Goudiss blieb, wie Tschechows Kirschgarten in der Übersetzung Mandells ein Jahr später, ohne feststellbares kritisches Echo. Ein solches war erst ab Ende 1910 als Reaktion auf Bernsteins Übertragung von A (1910) zu registrieren; diese Phase der auf dieses Werk ausgerichteten und im ganzen bei aller Befremdung freundlichen Kritik endete mit dem Jahr 1912. Die zweite Phase der Andrejewkritik schloß ein die etwas hilflose, aber nicht unfreundliche Buchkritik von 1914, Menckens fördernde Bemerkung zum LM und vor allem den Artikel des dreifachen Andrejewübersetzers Seltzer im Drama vom Februar 1914. Die ablehnende Reaktion auf die 1914 von Seltzer und 1915 von Meader und Scott übertragenen Dramen des Russen mit den Kommentaren Kauns, Woodbridges und Towses bildete die letzte Phase der Kritik in der von uns untersuchten Periode.

Andrejew profitierte in gewissem Maße von der gemäßigten "idealistischen" Kritik, die ihm von Anfang an, mit Clarkes Bemerkung zu ZDS vom Winter 1907 humanitäre Ziele und "universal human feeling" zugestand und zugute hielt. Burton (16.12.1910), die Sewanee Review vom Januar 1912, Moderwell (1914), Goldman (1914), Seltzer (Febr. 1914) und die Yale Literary Review vom Juni 1915 verwiesen in fördernden Intention auf dieses Element. Keine weitere kritische Bemerkung erreichte diese topische Dichte. Der philosophische Gehalt und Ernst vor allem in A wurde von Clarke (Winter 1907), Mencken (Febr. 1911; Sept. 1914) und Thompson (Dez. 1911) herausgestellt. Auf die Sprachkunst Andrejews machten Mencken im Smart Set vom Februar 1911 und Moderwell (1914) aufmerksam. Seltzer setzte neben seiner Übersetzertätigkeit mit seinem bereits erwähnten Artikel, der zum ersten Mal biographische bzw. autobiographische Bezüge, den politischen und geistigen Hintergrund der Zeit, und als die beiden zentralen Ideen bei Andrejew die des Todes und der Einsamkeit erwähnte, eine wichtige Zäsur. Auf starke Restbestände "idealistischer" Vorstellungen bei Seltzer, die ihn dem LM gegenüber A auf Grund eines höheren Prozentsatzes an "saving faith" vorziehen ließen, und seine Erleichterung über die vertraute Technik in S wurde hingewiesen. Erwähnt sei die geringe Resonanz, die der im Poet-Lore von November/Dezember 1911 publizierte KH fand; nur Goldman besprach ihn drei Jahre später mit der bei ihr stets feststellbaren Fixation auf gesellschaftskritische und sozialrevolutionäre Aspekte. Eine populäre Form der Völkerpsychologie wurde zur Erklärung des fremdartigen, "typisch Russischen" bei Andrejew von Clark (1914) bemüht, der wie wir sahen, insgesamt kein Verhältnis zum russischen Drama fand. Auch hier vermied er eine Analyse und hob stattdessen in mystifizierender Weise auf den Slawen Andrejew bei der Suche nach letzten Dingen und im Kampf mit übermächtigen Gewalten ab.

Im Gegensatz zur Tschechowkritik fanden sich eine ganze Reihe von Vergleichen mit anderen Autoren. Seltzer (Febr. 1914) begegnete dem Vorwurf der änemischen Abstraktion etwa im LM mit der durchaus vergleichbaren Lebensfülle im Werk der beiden Kulturhéroen Shakespeare und Dickens und dem Einwand der Unklarheit

der politischen Satire SS mit dem Vergleich der Klarheit und des "pure fun" bei Twain. Dostojewski diente im Zusammenhang mit S sowohl Kaun, dessen Beitrag vom September 1914 insgesamt eine polemische Attacke auf den gewiß bescheidenen Andrejew-Boom darstellte, als auch Mencken im selben Monat als vergleichbare Größe bei der Darstellung individuellen Leids bzw. der Ausformung grimmigen Humors. Woodbridge verglich in seiner Ablehnung des Pessimismus Andrejews diesen mit Hardy und setzte Barries sonnigeren Will dagegen (16.1.1915); Towse ordnete das Werk des Russen einem unverständlichen und überladenen Symbolismus zu und bezeichnete den Autor als Epigonen des ihm gleichfalls verhaßten Maeterlinck. (15.7.1915)

Zur Persönlichkeit Andrejews war bei dem geringen Informationsstand über die Biographie des Autors wenig zu erwarten. Seltzer und Moderwell, beide 1914, nannten ihn die dominierende literarische Persönlichkeit in Rußland nach 1905. Lediglich bei Woodbridge (16.1.1915) fand sich der als Nihilist verstandene Titelheld in S seinem Schöpfer angenähert.

Innerhalb der ablehnenden Kritik wurde zivilisatorisches Selbstbewußtsein demonstriert von Kaun (Sept. 1914), der die Fremdheit der Andrejewschen Welt betonte, den seiner Meinung nach schlechten Publikumsgeschmack der Russen tadelte, wie von Towse (15.7.1915), der der Ansicht war, aus Rußland könne für ein gebildetes westliches Publikum nichts Neues und nichts Interessantes kommen. Unter den ablehnenden Stimmen waren als Hauptangriffspunkte der Kritik Pessimismus, Formlosigkeit, Hang zu Abstraktionen, anmaßende, spekulative Fragestellung und Fremdheit von Thematik und Symbolismus festzustellen.

4. Einfluß von Völkerpsychologie und Freud

Wie bereits erwähnt (vgl. Ibsenkapitel), war die Rezeption der sich wissenschaftlich gerierenden Völkerpsychologie Hillebrands, Wundts und Fouillés in den USA für den erfaßten Zeitraum auf einen engen Kreis von Interessenten beschränkt, was jedoch zahlreiche, von uns angeführte vulgärvölkerpsychologische Urteile vonseiten der Dramakritiker nicht ausschloß. Dabei über-

wog ihre Verwendung zur Unterstreichug der Fremdheit der in den Dramen gezeigten Welt, ihrer Menschen, Probleme und Reaktionen.

Freuds deutlich registrierbaren Einfluß in den USA, den wir mit seinen Vorträgen an der Clark-Universität im Herbst 1909 und den Übersetzungen (ab 1909/10) ansetzten (vgl. Ibsenkapiitel), war in der untersuchten Kritik trotz reger Diskussion in Fachzeitschriften wie dem American Journal of Psychology ebenfalls in expliziter Form nur in Einzelfällen feststellbar.

Auf die chronologisch vorher zu datierende "new psychology" der Franzosen und ihrer Anhänger in Amerika schienen uns Bemerkungen bis rund 1900 zurückzugehen, wie die des Critic vom 19.1.1895, der anlässlich Hauptmanns HH, das zusammen mit Ibsens BS am ehesten die Aufmerksamkeit der Kritik auf Aspekte der Psychologie lenkte, von einer "study in child-psychology, expressed in dream-psychology" schrieb, oder Knorrs Deutung vom Frühjahr 1900 der Figur Hildas im BS als Verkörperung des Unterbewußtseins Solness'.

Grumann, der die deutsche Sprache beherrschte und Freud zumindest potentiell üim Originaltext lesen konnte, nannte die Traumvisionen Hanneles im Poet-Lore vom Frühjahr 1907 eine Technik zur Erhellung des Unterbewußtseins. Bei Eaton fiel 1908 im Konnex mit Ibsens BS der Terminus "subconscious"; Hofmannsthals E versuchte er mit einer Benennung als "psychopathic study" zu fassen. In Moses' im selben Jahr erschienenen Ibsen hieß es zu Hedda und Rebecca: "It is as though the soul were slipped from its sheath and all its sexual stamina laid bare." Die zweisprachige Schade van Westrum erklärte im Mai 1910 Sudermanns Einakterband R deutlich von der Psychoanalyse beeinflusst. Chandler resümierte im Jahre 1914, ein Jahr nach dem Erscheinen von William Legrands Smouldering Flame, dem ersten amerikanischen Drama mit deutlichem Interesse für die Konsequenzen der Unterdrückung bzw. Verdrängung des Sexuellen (vgl. W.D. Sievers, 50), HH, an Grumann erinnernd, mit "a spectacle suggesting by outward means inner states of child-consciousness", und die New Republic vom 9.10.1915 erkannte in Schnitzler einen Meister des Bewußtmachens von häufig ins Unterbewußte verdrängten Bereichen.

5. Abschließende Bemerkung

Als Einheit des Zeitalters ist ein durchgängiges Überwiegen der konservativen Stimmen festzuhalten. Ihr Widerstand versteifte sich in dem Maße, wie ihrem Erwartungshorizont Neues, Überraschendes, Gewagtes zugemutet wurde, das zugleich die Gewöhnung an potentiell Akzeptables verzögerte. Für Neues in Thematik, Psychologie und Technik fehlte vielfach das kritische Vokabular; die flexible Anwendung alter, meist am "problem play" orientierter Kategorien erwies sich bei den rasch zu absorbierenden Werken als unzureichend. Dazu trug auch die Abhängigkeit der amerikanischen Dramentheoretiker von bereits überholten, konservativen europäischen Theoretikern bei.

VIII. LITERATURVERZEICHNISSE

1. Im Text erwähnte Dramen und ihre Abkürzungen

1. H. Ibsen

B	Brand
BJ	Bund der Jugend
BS	Baumeister Solness
FM	Die Frau vom Meer
G	Gespenster
HG	Hedda Gabler
JGB	John Gabriel Borkman
K	Kronprätendenten
KE	Klein Eyolf
KG	Kaiser und Galiläer
KL	Komödie der Liebe
NH	Nordische Heerfahrt
NP	Nora oder ein Puppenheim
PG	Peer Gynt
R	Rosmersholm
SG	Stützen der Gesellschaft
V	Ein Volksfeind
W	Die Wildente
WTE	Wenn wir Toten erwachen

2. B. Björnson

AS	Auf Storhove
D	Dagland
F	Ein Fallissement
GL	Geographie und Liebe
H	Der Handschuh
JW	Wenn der junge Wein blüht
K	Der König
KS	König Sigurd
KSv	König Sverre
L	Leonarda
La	Laboremus
MSS	Maria Stuart von Schottland

N	Die Neuvermählten
NS	Das neue System
R	Der Redakteur
SS	Sigurd Slembe
ÜUK	Über Unsere Kraft
ZS	Zwischen den Schlachten

3. A. Strindberg

A	Advent
B	Das Band
Bs	Die Brandstätte
C XII	Carl XII
DK	Debet und Kredit
FJ	Fräulein Julie
FM	Frau Margit
G	Gläubiger
Ge	Gespensersonate
GR	Glückspeters Reise
Gt	Der Geächtete
GV	Gustav Vasa
G III	Gustav III
K	Kameraden
Kb	Die Kronbraut
M	Mutterliebe
MO	Meister Olof
N	Die Namenstagsgabe
ND	Nach Damaskus
O	Ostern
P	Paria
R	Rausch
S	Die Stärkere
Sa	Samum
Sch	Schwanenweiß
T	Ein Traumspiel
To	Totentanz
V	Der Vater

4. G. Hauptmann

AH	Der Arme Heinrich
B	Der Biberpelz
BO	Der Bogen des Odysseus
CC	College Crampton
E	Elga
EM	Einsame Menschen
F	Das Friedensfest
FDR	Festspiel in deutschen Reimen
FG	Florian Geyer
FH	Fuhrmann Henschel
G	Griselda
GSF	Gabriel Schillings Flucht
HH	Hanneles Himmelfahrt
JVB	Die Jungfern vom Bischofsberg
KKG	Kaiser Karls Geisel
MK	Michael Kramer
R	Die Ratten
RB	Rose Bernd
RH	Der rote Hahn
SUJ	Schluck und Jau
UPT	Und Pippa Tanzt
VG	Die versunkene Glocke
VS	Vor Sonnenaufgang
W	Die Weber

5. H. Sudermann

B	Das Blumenboot
DR	Die drei Reiherfedern
E	Die Ehre
GR	Der gute Ruf
GW	Das Glück in Winkel
H	Heimat
J	Johannisfeuer
Jo	Johannes
L	Es lebe das Leben
M	Morituri
R	Rosen
S	Die Schmetterlingsschlacht

SE	Sodoms Ende
So	Sturmgeselle Sokrates

6. M. Halbe

E	Eisgang
F	Freiheit
FL	Freie Liebe
IS	Die Insel der Seligen
J	Jugend
ME	Mutter Erde
S	Der Strom
WG	Das wahre Gesicht

7. F. Wedekind

BP	Die Büchse der Pandora
E	Der Erdgeist
FE	Frühlings Erwachen
JW	Die junge Welt
K	Der Kammersänger
L	Der Liebestrank
M	Musik
MK	Der Marquis von Keith
O	Oaha
S	Simson oder Scham und Eifersucht
SL	König Nicolo oder so ist das Leben
SW	Der Stein der Weisen

8. A. Schnitzler

A	Anatol
E	Der einsame Weg
F	Freiwild
FD	Die Frau mit dem Dolche
G	Die Gefährtin
GK	Der grüne Kakadu
GS	Große Szene
JM	Der junge Menardus
KM	Komtesse Mizzi oder der Familientag
L	Liebelei

Lit	Literatur
LS	Lebendige Stunden
M	Das Märchen
P	Paracelsus
PB	Professor Bernhardt
R	Reigen: Zehn Dialoge
RL	Der Ruf des Lebens
SP	Der Schleier der Pierrette
V	Das Vermächtnis
Z	Zwischenspiel

9. H. v. Hofmannsthal

E	Elektra
ÖS	Ödipus und die Sphinx
TUT	Der Thor und der Tod

10. H. Bahr

AN	Der arme Narr
G	Grotesken
J	Josephine
K	Das Konzert
Ki	Die Kinder
M	Der Meister
T	Das Tänzchen

11. L.N. Tolstoi

FA	Früchte der Aufklärung
LL	Der lebende Leichnam
LSF	Und das Licht scheint in der Finsternis
MF	Die Macht der Finsternis

12. M. Gorki

N	Nachtasyl
K	Die Kleinbürger
KS	Kinder der Sonne
S	Sommergäste

13. A. Tschechow

B	Der Bär
DS	Drei Schwestern
H	Der Heiratsantrag
I	Iwanow
K	Der Kirschgarten
M	Die Möwe
OW	Onkel Wanja
S	Schwanengesang
W	Der Waldteufel

14. L.N. Andrejew

A	Anathema
KH	König Hunger
LM	Das Leben des Menschen
S	Sawwa
SM	Die schwarzen Masken
SS	Die schönen Sabinerinnen
ZDS	Zu den Sternen

2. Aufstellung von New Yorker Aufführungen der erwähnten Dramen

Die im Titel unserer Arbeit angegebene Zeitspanne wurde, dem Text folgend, teilweise gedehnt; in Einzelfällen wurden auch Aufführungen in anderen Städten erfaßt. Als Quellen dienten die von Chapman und Sherwood bzw. Mantle und Sherwood edierten Best Plays von 1894-1919, B.H. Clark, Drama, M.J. Moses, Ibsen, G.C.D. Odell, Annals und Hinweise aus zeitgenössischen amerikanischen Zeitschriften. Die Ziffer in Klammern gibt die Zahl der Aufführungen an.

1. H. Ibsen

Brand: Akt IV im New Th., 14.3.1910.

Baumeister Solness: Amerikanische Premiere am 17.1.1900 im Carnegie Lyceum; eine Matinee am 15.5.1905; ab 23.9.1907 mit Alla Nasimova im Bijou Th. (65); ab 2.3.1908 in russischer Sprache im dreiwöchigen Gastspiel der Vera F. Komisarschewskaja als eines von neun Stücken im Daly's Th.

Die Frau vom Meer: In der Saison 1905/6 in deutscher Sprache am Irving Place Th.; von den Drama Players 1911 in Chicago und auf Tournee.

Gespenster: New Yorker Premiere am 15.1.1894 im Berkeley Museum; in deutscher Sprache in New York in der Saison 1897/8; ab 3.3.1903 in Mrs. Osborne's Th. (16); ab 14.3.1912 mit Orlenew als Oswald im Garrick Th. (4); am 20. und 22.4.1915; im Repertoire der Washington Square Players vom 9. - 26.5.1917.

Hedda Gabler: Ab 5.10.1903 mit Mrs. Fiske im Manhattan Th. (8); und wieder ab 19.11.1904 (24); ab 24.11.1904 mit Nance O'Neil im Daly's Th. (4); ab 13.11.1906 (40) und ab 11.3.1907 (32) mit A. Nasimova; ab 11.11.1907 im Repertoire von Mrs. Campbell (2); ab 8.4.1918 in der Inszenierung von Arthur Hopkins im Plymouth Th. (24).

John Gabriel Borkman: New Yorker Erstaufführung in einer Matinee am 18.11.1897 im Criterion Independent Th.

Kronprätendenten: Von der Yale Dramatic Association, 1908, in New Haven, New York und auf Tournee.

Klein Eyolf: Amerikanische Premiere 1895 durch eine skandinavische Amateurtruppe 1895 in Chicago; eine (mißglückte) Aufführung mit Oda Nielsen in der Originalsprache im Frühjahr 1907; ab 18.4.1910 mit A. Nasimova im Nasimova Th. (48).

Komödie der Liebe: Einige Matinees von Amateurtruppen, 1908.

Nora oder ein Puppenheim: Am 21.12.1889 New Yorker Premiere durch Beatrice Cameron im Palmer's Th.; ab 27.12.1895 in französischer Sprache im Repertoire von Mme. Réjane; ab 3.6.1895 durch die Achurches im Hoyt's Th. (4); ab 16.3.1896 im Garden Th. mit Mrs. Fiske (3) und wieder am 21. und 30.5.1902; ab 2.5. im Lyceum Th. (15); ab 18.1.1907 im Bijou Th. mit A. Nasimova (27) und wieder ab 18.11.1907 (49); ab 2.3.1908 im Daly's Th. im Repertoire von Vera F. Komisarschewskaja als eines von neun Stücken; ab 28.4.1918 im Plymouth Th. in der Inszenierung Arthur Hopkins' (32).

Peer Gynt: Ab 25.2.1907 im New Amsterdam Th. mit Richard Mansfield (22).

Rosmersholm: In deutscher Sprache am Irving Place Th. in der Saison 1897/8; ab 28.3.1904 im Princess Th. (8).

Stützen der Gesellschaft: In deutscher Sprache am Irving Place Th., 1889. New Yorker Premiere in englischer Sprache am 6.3.1891 durch eine Amateurtruppe der Lyceum School; ab 28.3.1910 in der Inszenierung durch H.G. Fiske am Lyceum Th. (16).

Ein Volksfeind: Im Repertoire von H. Beerbohm Tree im Abbey's Th. am 8.4.1895; im Repertoire von Julius Hoppes Progressive Stage Society, 1905.

Die Wildente: In deutscher Sprache am Irving Place Th. in der Saison 1886/7; als New Yorker Premiere in englischer Sprache ab 11.4.1918 in einer Inszenierung A. Hopkins' im Plymouth Th. (32).

Wenn wir Toten erwachen: Ab 7.3.1905 in unregelmäßiger Folge im Knickerbocker Th. und im Princess Th. (27).

2. B. Björnson

Ein Fallissement: In deutscher Sprache mit Ernst Possart am 4. und 7.1.1888.

Wenn der junge Wein blüht: Ab 16.11.1915 im Garden Th. (23).

Die Neuvermählten: Durch die American Academy of Dramatic Arts, 1905.

Sigurd Slembe: Teil II am 15.1.1908 mit Donald Robertson in Chicago.

Über unsere Kraft: Ab 13.1.1902 im Repertoire von Mrs. Campbell als eines von sechs Stücken im Republic Th.; von J. Hoppes Progressive Stage Society, 1905.

3. A. Strindberg

Fräulein Julie: Drei Matinees am 28., 29.4. und 2.5.1913 im 48th Street Th.

Paria: Im Repertoire der Washington Square Players im Comedy Th. als eines von 21 Stücken ab 30.8.1916 bis Saisonende.

Die Stärkere und Paria: Eine Matinee am 18.3.1913 vom Drama Committee des MacDowell Club im 48th Street Th.

Der Vater: Ab 9.4.1912 im Berkeley Th. (31).

4. G. Hauptmann

Das Friedensfest: In einer Adaptation von D. Robertson, Chicago, 1907.

Hanneles Himmelfahrt: In deutscher Sprache am Irving Place Th. in der Saison 1893/4; ab 1.5.1894 für wenige Aufführungen ab 11.4.1910 im Lyceum Th. in der Inszenierung von H.G. Fiske (16).

Die versunkene Glocke: In deutscher Sprache am Thalia Th. Anfang Oktober 1894 und am Irving Place Th. im Frühjahr 1896 (4); von den Hull House Players in Chicago, 1911; von Emanuel Reicher inszeniert im Garden Th. ab 14.12. 1915 (87).

Nur in deutscher Sprache wurden am Irving Place Theatre gegeben: Der Biberpelz, 1910; College Crampton, 1895; Einsame Menschen, 1898; Fuhrmann Henschel, mit Adolph Sonnenthal im Frühjahr 1899 und 1912; Gabriel Schillings Flucht, 1912.

5. H. Sudermann

Die Ehre: ab 11.11.1895 im Standard Th. (8); eine Matinee 1905.

Johannisfeuer: In deutscher Sprache am Irving Place Th., 1901; als New Yorker Premiere in englischer Sprache ab 28.1.1904 mit Nance O'Neil im Daly's Th. (8); in russischer Sprache im Repertoire von Vera F. Komisar-schewskaja ab 2.3.1908.

Die Schmetterlingsschlacht: In deutscher Sprache am Irving Place Th. in der Saison 1907/8; im Repertoire von Vera F. Komisarschewskaja ab 2.3.1908.

Heimat: In deutscher Sprache am Irving Place Th., 1894; New Yorker Premiere in englischer Sprache am 28.1.1894 mit Mme. Modjeska im Fifth Avenue Th.; mit der Duse ab Februar 1896 (12); mit Mme. Modjeska im Fifth Avenue Th. ab 7.2. und 14.3.1889 (4); mit Mrs. Fiske ab Ende Februar 1899 im Fifth Avenue Th. (16); im dreiwöchigen Repertoire von Mrs. Campbell als eines von sechs Stücken im Januar 1902; mit Nance O'Neil ab 21.11.1904 im Daly's Th. (5); mit Mrs. Campbell Ende November 1907 (2); im dreiwöchigen Repertoire von Olga Nether-sole als eines von neun Stücken ab 8.2.1908.

Johannes: In deutscher Sprache am Irving Place Th., 1891; ab 21.2.1907 im Repertoire von E.H. Sothern und J. Marlowe als eines von sieben Stücken im Lyric Th.

Nur in deutscher Sprache wurden am Irving Place Theatre gegeben: Das Glück im Winkel, 1896; Der gute Ruf, Oktober 1913; Es lebe das Leben, 1903/4; Morituri, 1902; Sodoms Ende, 1892/3.

6. M. Halbe

Jugend: Ab 8.6.1911 im Bijou Th. unter J. Hoppe (7).

7. F. Wedekind

Frühlings Erwachen: In deutscher Sprache im Irving Place Th., 1912 (2).

Der Kammersänger: Im Repertoire der Washington Square Players in der Saison 1915/6.

8. A. Schnitzler

Anatol: Ab 14.10.1912 im Little Th. (72).

Freiwild: In deutscher Sprache am Irving Place Th., 1899.

Große Szene: Im Frühjahr 1918 als eines von drei Einaktern im Repertoire der Washington Square Players.

Der grüne Kakadu: Ab 11.4.1910 im Lyceum (16).

Liebelei: In deutscher Sprache am Irving Place Th., 1897; von der Progressive Stage Society in der Saison 1904/5; ab 12.2.1907 im Berkeley Th. (73); ab 13.1.1908 im Madison Square Th. (24).

Literatur: Ab 13.1.1907 im Madison Square Th. (24); im Repertoire der Washington Square Players in der Saison 1915/6.

Komtesse Mizzi: Von der Stage Society, 1913.

Das Vermächtnis: Von der American Academy, 1912.

9. H. v. Hofmannsthal

Elektra: Ab 11.2.1908 im Garden Th. (5).

10. H. Bahr

Der arme Narr: Im Repertoire der Washington Square Players
ab 30.8.1916.

Josephine: Ab 28.1.1918 im Knickerbocker Th. (24).

Der Meister: Ab 5.12.1916 im Fulton Th. (47).

Das Konzert: Ab 4.10.1910 im Belasco Th. (263).

11. L.N. Tolstoi

Auferstehung: Ab 3.10. 1918 im Plymouth Th. (204).

Früchte der Aufklärung: Im November 1901 vom Bostoner Twentieth
Century Club; von der Yale Dramatic Association, 1913.

Macht der Finsternis: Von der American Academy, 1900; in deut-
scher Sprache im Irving Place Th., 1903.

12. M. Gorki

Kinder der Sonne: Ab 15.2.1908 im dreiwöchigen, aus neun
Stücken bestehenden Repertoire der Vera F. Komisar-
schewskaja im Daly's Th.

Nachtasyl: Ab 15.2.1905 am deutschsprachigen Irving Place Th.
(4).

13. A. Tschechow

Der Bär: Vom 19.2. bis 30.5.1915 mit dreiwöchiger Unterbre-
chung, und wieder in der Saison 1915/6 von den Washing-
ton Square Players.

Die Möwe: Vom 20.5. bis 31.5.1916 im Repertoire der Washington
Square Players.

14. L.N. Andrejew

Liebe Deinen Nächsten: Vom 19.2. bis 30.5.1915 mit dreiwöchiger Unterbrechung im Repertoire der Washington Square Players.

3. Folgende Buchausgaben von Dramen der behandelten europäischen Autoren waren zwischen 1890 und 1915 in den USA im Handel. Als Quellen dienten Dramatic Compositions Copyrighted in the United States, 1870-1916, B.H. Clark, Drama und F.W. Chandler, Aspects

1. H. Ibsen

Rosmersholm. Tr. L.N. Parker, Boston 1889.

Ghosts. Tr. Henriette F. Ford, Chicago 1890.

Nora; or a Doll's House. Tr. Henrietta F. Ford, Chicago 1890.

Henrik Ibsen's Prose Dramas. Ed. William Archer, 5 vols., New York 1890-1891.

Hedda Gabler. Tr. Edmund Gosse, New York 1891.

The Master Builder. Tr. Ino W. Arctander, Minneapolis 1893.

The Master Builder. Tr. Edmund Gosse and William Archer, New York 1893.

Brand. Tr. C.H. Herford, New York 1894.

When We Dead Awaken. Tr. William Archer, Chicago-New York 1900.

Young Men's League. Tr. Henry Carstarphen, Boston 1900.

Henrik Ibsen's Letters. Tr. John N. Laurvik and Mary Morison, New York 1905.

Brand. Tr. William Archer, New York 1906.

Peer Gynt. (The Richard Mansfield Acting Version) Chicago 1906.

Brand et dramatisk digt. Ed. Julia E. Olson, Chicago 1908 (Originaltext für Colleges).

The Collected Works. (Copyright Edition) Rev. and Ed. William Archer, 12 vols., London-New York 1906-12.

The Pretenders (Yale U. Dramatic Association Acting Version) Ed. William L. Phelps, New Haven 1907.

A Doll's House. Tr. Henry L. Mencken, Boston-London 1909.

Little Eyolf. Tr. Henry L. Mencken, Boston-London 1909.

A Doll's House. Tr. R.H. Sharp, New York 1910.

The Wild Duck. Tr. R.H. Sharp, New York 1910.

The Works of Henrik Ibsen (Viking Edition) Ed. William Archer, 11 vols., New York 1911-12; vols 12 und 13 (Gosse, Life of Ibsen), New York 1913.

Ibsen's Speeches and Letters. Tr. Arne Kildal, Boston 1911.

Brand. Tr. J.M. Olberman, Portland, Oregon, 1912.

Peer Gynt. Tr. R.E. Mansfield, New York 1914.

Brand. Tr. Miles M. Dawson, Boston 1916.

A Doll's House, in: The Chief European Dramatists. Ed. Brander Matthews, Boston-New York 1916.

2. B. Björnson

Sigurd Slembe. Tr. William M. Payne, Boston-New York 1888.

The Glove. Tr. Thyge Sólga^ord, in: Poet-Lore IV, Jan. 1892.

Sigurd Slembe. Tr. William M. Payne, Chicago 1910.

A Lesson of Marriage. Tr. G.T. Colborn, New York 1911.

Leonarda. Tr. Daniel L. Hanson, in: The Drama I, Aug. 1911.

When the New Wine Blooms. Tr. Lee M. Hollander, in: Poet-Lore XXII, Jan.-Febr. 1911.

Mary, Queen of the Scots. Tr. A. Sahlberg, Chicago 1912.

Plays (The Gauntlet. Beyond Human Power. The New System.)

Tr. Edwin Björkman, vol. I, New York 1913.

Plays (Love and Geography. Beyond Human Might. Laboremus.)

Tr. Edwin Björkman, vol. II, New York 1914.

Beyond Human Power. Tr. Lee M. Hollander, Boston 1915.

Beyond Human Power, in: Chief Contemporary Dramatists, Ed. Thomas H. Dickinson, Boston-New York 1915.

3. A. Strindberg

The Stronger. Tr. Francis J. Ziegler, in: Poet-Lore XVIII, Spring 1906.

Debit and Credit. Tr. Mary Harned, in: Poet-Lore XVII, Autumn 1906.

The Outcast. Tr. Mary Harned, in: Poet-Lore XVII, Autumn 1906.

Simoom. Tr. Mary Harned, in: Poet-Lore XVII, Autumn 1906.

The Tulip Slippers. Tr. M. Herrick, New York 1906.

The Father. Tr. N. Erichsen, Boston 1907.

The First Warning. Tr. Velma S. Howard, New York 1907.

Swanwhite. Tr. Francis J. Ziegler, Philadelphia 1909.

The Creditor. Tr. Francis J. Ziegler, Philadelphia 1909.

The Creditor. Tr. Mary Harned, in: Poet-Lore XXII, March-April 1911.

Julie. Tr. Arthur Swan, in: Poet-Lore XXII, May-June 1911.

Easter. Tr. Velma S. Howard, Cincinnati 1912.

Lucky Pehr. Tr. Velma S. Howard, Cincinnati 1912.

Plays (Countess Julie. The Outlaw. The Stronger.) Tr. Edith
and Warner Oland, Boston 1912.

There are Crimes and Crimes. Tr. Edwin Björkman, New York 1912.

Plays (Miss Julia. The Stronger.) Tr. Edwin Björkman, London-
New York 1912.

Plays (The Dream Play. The Link. The Dance of Death I, II.)
Tr. Edwin Björkman, London-New York 1912.

Plays (Swanwhite. Simoon. Debit and Credit. Advent. The Thunder-
storm. After the Fire.) Tr. Edwin Björkman, London-
New York 1913.

Plays (Creditors. Pariah.) Tr. Edwin Björkman, London-New York
1913.

Master Olof. Tr. Edwin Björkman, New York 1915.

Plays (The Bridal Crown. The Spook Sonata. The First Warning.
Gustavus Vasa.) Tr. Edwin Björkman, New York 1916.

4. G. Hauptmann

The Sunken Bell. Tr. Mary Harned, in: Poet-Lore X, April-June
1898.

The Sunken Bell. Tr. Charles H. Meltzer, New York 1898.

Die Versunkene Glocke. Ed. T.S. Baker, New York 1900 (Original-
text für Colleges).

Elga. Tr. Mary Morison, in: Poet-Lore XVII, Spring 1906. Als
Buch zusammen mit And Pippa Dances, Boston 1909; als
Einzelausgabe Boston 1911.

And Pippa Dances. Tr. Mary Harned, in: Poet-Lore XVIII, Autumn
1907.

Hannele. Tr. Charles H. Meltzer, New York 1908.

The Assumption of Hannele. Tr. G.S. Bryan, in: Poet-Lore XX,
May-June 1909.

Before Dawn. Tr. Leonard Bloomfield, in: Poet-Lore XX, July-Aug.
1909.

The Reconciliation. Tr. Roy Temple House, in: Poet-Lore XXI,
Sept.-Oct. 1910.

Teamster Henschel. Tr. Marian A. Redlich, Chicago 1910.

The Weavers. Tr. Mary Morison, New York 1911.

The Dramatic Works. Ed. Ludwig Lewisohn, vols. I-V, New York
1912-15.

- The Sunken Bell (Drama League Series 4.) Tr. Charles H. Meltzer, Garden City, New York, 1914.
- The Weavers. The Sunken Bell. Michael Kramer, in: The German Classics. Ed. in chief Kuno Francke, vol. XVIII, New York 1914.
- The Weavers, in: Chief Contemporary Dramatists. Ed. Thomas H. Dickinson, Boston-New York 1915.

5. H. Sudermann

- Magda. Tr. Charles E. Amory, Boston-New York 1896.
- Morituri. Tr. Mary Harned, in: Poet-Lore IX, 1897.
- Three Heron's Feathers. Tr. Helen T. Porter, in: Poet-Lore XII, April-June 1900.
- Johannes. Ed. F.G.G. Schmidt, Boston 1901 (Originaltext für Colleges).
- John. Tr. N.H. Baumann and G.P. Dingee, Chicago 1902.
- The Joy of Living. Tr. Edith Wharton, New York 1902.
- The Fires of St. John. Tr. Charles Swickard, Boston 1904.
- Saint John's Fire. Tr. Charlotte Porter and H.C. Porter, in: Poet-Lore XV, Winter 1904.
- Teja. Ed. Herbert C. Sanborn, New York 1905 (Originaltext für Colleges).
- John the Baptist. Tr. Beatrice Marshall, New York 1908.
- Heimat. Ed. F.G.G. Schmidt, Boston 1909 (Originaltext für Colleges).
- Morituri. Tr. Archibald Alexander, New York 1910.
- Honor. Tr. Hilmar R. Baukhage, London-New York 1915.

6. F. Wedekind

- The Awakening of Spring. Tr. Francis F. Ziegler, Philadelphia 1909, ²1910.
- Such Is Life. Tr. Francis F. Ziegler, Philadelphia 1912, ²1916.
- The Virgin and the White Slaver. Adapt. André Tridon, in: The International VII, Oct. 1913.
- The Heart of the Tenor. Adapt. André Tridon, in: Smart Set XL, June 1913.
- The Court Singer, in: The German Classics. Ed. in chief Kuno Francke, vol. XX, New York 1915.

7. A. Schnitzler

- The Lady with the Dagger. Tr. Helen T. Porter, in: Poet-Lore XV, Summer 1904.
- Living Hours. Tr. Helen T. Porter, in: Poet-Lore XVII, Spring 1906.
- The Reckoning. Tr. Grace I. Colbron, New York 1907.
- The Duke and the Actress. Tr. Hans Weysz, in: Poet-Lore XXI, July-Aug. 1910.
- The Legacy. Tr. Mary L. Stephenson, in: Poet-Lore XXII, July-Aug. 1911.
- The Affairs of Anatol. Paraphrase Granville Barker, London-New York 1911.
- Light-o'-Love. Tr. Bayard Q. Morgan, in: The Dramatist I, Aug. 1912.
- Free Game. Tr. Paul H. Grumann, Boston 1913.
- Living Hours: Four One-Act Plays. Tr. Paul H. Grumann, Boston 1913.
- Professor Bernhardt. Adapt. Mrs. Emil Pohli, San Francisco 1913.
- The Green Cockatoo. Literature, in: The German Classics. Ed. in chief Kuno Francke, vol. XX, New York 1915.
- The Lonely Way. Intermezzo. Countesse Mizzi. Tr. Edwin Björkman, New York 1915.

8. H. v. Hofmannsthal

- Electra. Tr. Arthur Symons, New York 1908.
- The Death and the Fool. Tr. Max Batt, in: Poet-Lore XXIV, July-Aug. 1913.
- The Death and the Fool. Tr. Elizabeth Walter, Boston 1914.
- Madonna Dianora. Tr. Harriet B. Boas, Boston 1915.
- The Marriage of Sobeide, in: The German Classics. Ed. in chief Kuno Francke, vol. XX, New York 1915.

9. L.N. Tolstoi (ohne Dramatisierungen von Erzählungen und Romanen)

- The Dominion of Darkness. Tr. anon., Chicago 1890.
- The Fruits of Culture. Tr. G. Schumm, Boston 1891.
- The Fruits of Enlightenment. Tr. anon., New York 1891.

- The Fruits of Culture. Tr. Louise and Aylmer Maude, New York 1904, ²1910, ³1914.
- The Power of Darkness. Tr. Louise and Aylmer Maude, New York 1904, ²1910, ³1914.
- The Living Corpse. Tr. André Tridon and O.V.S., in: New York Call, Oct. 29, Nov. 5, 12, 19, 26, Dec. 3, 1911.
- The Cause of it All. Tr. Hageberg Wright, New York 1912.
- The Living Corpse. Tr. Mrs. E.M. Evarts, Philadelphia 1912.
- The Man Who Was Dead. Tr. Hageberg Wright, New York 1912.
- The Wisdom of Children. The Light that Shines in Darkness, in: Father Sergius, and Other Stories and Plays. Ed. Hageberg Wright, New York 1912.

10. M. Gorki

- Summer Folk. Tr. Aline Delano, in: Poet-Lore, XVI, Autumn 1905.
- Children of the Sun. Tr. Archibald J. Wolfe, in: Poet-Lore XVII, Summer 1906.
- Nachtasyl. Scenes from Russian Life. Tr. Edwin Hopkins, in: Poet-Lore XVII, Winter 1906.
- The Smug Citizen. Tr. Edwin Hopkins, in: Poet-Lore XVII, Winter 1906.
- The Lower Depths. Tr. Laurence Irving, New York 1911.
- Submerged; Scenes from Russian Life (Contemporary Dramatists Series.) Tr. Edwin Hopkins, Boston 1915.

11. A. Tschechow

- The Cherry Garden. Tr. Max S. Mandell, New Haven 1908.
- Gesammelte Dramen (Onkel Vania. Der wasserfögel. Der karschengarten.) Tr. M. Warsha und K. Teper, New York 1911 (Jiddische Ausgabe).
- Plays (Uncle Vanya. Ivanoff. The Seagull. The Swan Song.) Tr. Marian Fell, New York 1912.
- The Seagull. Tr. Frederick Eisemann, in: Poet-Lore XXIV, Jan.-Febr. 1913.
- A Marriage Proposal. Tr. Hilmar Baukhage and B.H. Clark, London-New York 1914.
- The Cherry Orchard, in: Chief Contemporary Dramatists. Ed. Thomas H. Dickinson, Boston-New York 1915.

12. L.N. Andrejew

To the Stars. Tr. A. Goudiss. in: Poet-Lore XVIII, Spring 1907.
Anathema. Tr. Herman Bernstein, New York 1910.

King-Hunger. Tr. Eugene M. Kayden, in: Poet-Lore XXII, Nov.-
Dec. 1911.

Gesammelte Dramen. Tr. M. Katz, New York 1911 (Jiddische Aus-
gabe).

The Pretty Sabine Women. Tr. Thomas Seltzer, in: The Drama,
Febr. 1914.

Savva and the Life of Man. Tr. Thomas Seltzer, in: The Modern
Drama Series. Ed. Edwin Björkman, New York 1914.

Plays (The Black Masks. The Life of Man. The Sabine Women.) Tr.
Clarence L. Meader and Fred N. Scott, New York 1915.

The Sorrows of Belgium. Tr. Herman Bernstein, New York 1915.

4. Systematisch untersuchte Zeitschriften und Jahrbücher

ASR	American-Scandinavian Review	1914 - 1915
A	Arena	1890 - 1907
AN	Americana Norvegica	1966 - 1968
Atl	Atlantic Monthly	1889 - 1915
AR	Andover Review	1889 - 1893
AJP	American Journal of Psychology	1887 - 1916
B	Bookman (New York)	1895 - 1915
C	Century	1895 - 1915
CB	Chap Book	1894 - 1896
Chaut	Chautauquan	1889 - 1912
CM	Connecticut Magazine	1901 - 1907
Cos	Cosmopolitan	1889 - 1911
CQ	Connecticut Quarterly	1895 - 1900
Cr	Critic	1884 - 1906
D	Dial	1880 - 1916
ER	Educational Review	1891 - 1915
F	Forum	1886 - 1916
H	Harper's New Monthly	1889 - 1916
JA	Jahrbuch für Amerikastudien	1956 - 1971
JEGP	Journal of English and Germanic Philology	1889 - 1917
IQ	International Quarterly	1902 - 1905
LR	Little Review	1914 - 1916
Lip	Lippincott's Monthly	1890 - 1914
LW	Literary World	1890 - 1909
McC	McClure's	1892 - 1915
M	Masses	1911 - 1917
Mid	Midland	1915 - 1917
MD	Modern Drama	1958 - 1971
MLN	Modern Language Notes	1886 - 1918
Mun	Munsey's	1898 - 1915
N	Nation	1889 - 1915
NAR	North American Review	1885 - 1910
NEYR	New England and Yale Review	1911 - 1916
NR	New Republic	(May) 1915 - 1917
O	Outlook	1910 - 1916
OM	Overland Monthly	1889 - 1915

Ph	Philistine	(mit Lücken)	1899 - 1904
P-L	Poet-Lore		1889 - 1910
P	Putnam's		1906 - 1910
S	Scribner's		1887 - 1915
SR	Sewanee Review		1892 - 1915
SA	Seven Arts		1916 - 1917
SS	Smart Set		1900 - 1916
SAQ	South Atlantic Quarterly		1902 - 1911
TA	Theatre Arts Monthly		1916 - 1918
YL	Yale Literary Magazine		1890 - 1915
YR	Yale Review		1892 - 1915

5. Einzelartikel

a) New Yorker Tageszeitungen:

Post, Evening Sun, Recorder, Times, Tribune, Sun, World.

b) Amerikanische und europäische Zeitschriften:

AHR	American Historical Review
AL	American Literature
AM	American Magazine
AMer	American Mercury
AmG	Americana Germanica
AQ	American Quarterly
Arc	Arcadia
ARR	American Review of Reviews
BNM	Books News Monthly
CIS	Cahiers Internationaux de Sociologie
CL	Current Literature
CO	Current Opinion
Cra	Craftsman
DR	Drama Magazine
Dram	Dramatist
ETJ	Educational Theater Journal
GR	Germanic Review
GRM	Germanisch-Romanische Monatsschrift
HM	Harvard Monthly
HW	Harper's Weekly
I	Independent

IM	International Monthly
JEH	Journal of Economic History
JELH	Journal of English Literary History
L	Lamp
LA	Living Age
MP	Modern Philology
NYDM	New York Dramatic Mirror
NZ	Neue Zeit
PMLA	Publications of the Modern Language Association
PS	Prairie Schooner
P	Poetry
RLC	Revue de la littérature comparée
SM	Speech Monographs
SRL	Saturday Review of Literature
TM	Theatre Magazine
UR	Unpopular Review
WT	World Theatre
WW	Wirkendes Wort

6. Standardwerke, für die Abkürzungen verwendet wurden

AAB	American Authors and Books 1640-1940. Comp. W.J. Burke and Howe, Will D., New York c1943.
DAB	Dictionary of American Biography. Ed. A. Johnson, D. Malone. 21 vols., New York 1928-1936. Zusätzlich Supplement One, ed. H.E. Starr. New York 1944.
DAH	Dictionary of American History. Ed. in chief J.T. Adams. 5 vols. Zusätzlich als vol. VI Supplement One mit Index. Second Edition Revised. New York 1951; Supplement 1961.
DDC	Dramatic Compositions Copyrighted in the United States 1870-1916. 2 vols. Washington D.C. 1918.
EB	Encyclopaedia Britannica. Ed. in chief H.A. Ashmore. 23 vols. The Index and Atlas zusätzlich. London-Chicago-Geneva-Sydney-Toronto c1963.
HAM	A History of American Magazines. By Frank Luther Mott. Vol. III 1865-1885. Vol. IV 1885-1905. Vol. V Sketches of 21 Magazines 1905-1930. Vols. III, IV Cambridge, Mass., 1957. Vol. V Cambridge, Mass., 1968.
KLL	Kindlers Literatur Lexikon. 7 Bde. Zürich 1965-1972.

- LHUS Literary History of the United States. Eds. R. Spiller, W. Thorp, T.H. Johnson, H.S. Canby. Revised Edition in One Volume. New York 1960.
- OCAL The Oxford Companion to American Literature. Comp. J.D. Hart. New York ⁴1965.
- OCT The Oxford Companion to the Theatre. Comp. P. Hartnoll. London-New York-Toronto ³1967.
- SU Svensk Uppslagsbok. Andra Omarbetade Och Utvidgade Upplagan. Eds. G. Carlquist, J. Carlsson, M.T. Hansen et al. 32 Bde. Malmö 1954-1958.
- WI Wer Ist's? Unsere Zeitgenossen. Zusammengestellt und herausgegeben von Hermann A.L. Degener. Leipzig ³1908.
- WW XXVI Who's Who in America. Vol. XXVI 1950-1951. A Biographical Dictionary of Notable Living Men and Women. Chicago 1950.
- WWW I Who Was Who in America. A Component Volume of Who's Who in American History. Vol. I 1897-1942. Chicago ⁶1966.

7. Weitere benutzte Standardwerke

- American Literary Scholarship. An Annual. 1963-1969. Eds. J. Woodress and J.A. Robbins. 7 vols. Durham, N.C., 1965-1971.
- Bettelheim, Anton: Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog. 4 Bde. Berlin 1897-1900.
- Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque nationale. Auteurs. (Ouvrages publ. avant 1960). Vols. I-CCX. Paris 1897-1971.
- Gohdes, Clarende, comp.: Bibliographical Guide to the Study of the Literature of the U.S.A. Durham, N.C., c1959.
- Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. J. Ritter. 2 Bde. A-F. Darmstadt 1971-1972.
- Jones, Howard Mumford and Ludwig, Richard M., comps.: Guide to American Literature and its Backgrounds since 1890. Cambridge, Mass., 1964. Third ed., Revised and Enlarged.
- Lexikon der Weltliteratur. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch nach Autoren und anonymen Werken. Hg. G. von Wilpert. Stuttgart 1963.

- Literary History of the United States. Eds. R.E. Spiller, W. Thorp, T.H. Johnson, H.S. Canby. Bibliography. New York 1949. Supplement. Ed. R.M. Ludwig. New York 1959.
- Neue Deutsche Biographie. Hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. 9 Bde. Berlin 1953-1972.
- Poole's Index to Periodical Literature. Eds. W.M. Fletcher, F.O. Poole, M. Poole. Vols. III-VI. Repr. Gloucester, Mass., 1963.
- Schmidt, Heinrich: Philosophisches Wörterbuch. (Kröners Taschenbuchausgabe 13). Neu bearbeitet von G. Schischkoff. Stuttgart 181969.
- Woodress, James, comp.: Dissertations in American Literature 1891-1955. Durham, N.C., 1957.

8. Buchpublikationen

Vorbemerkung: Werke europäischer Dramatiker werden nur erwähnt, sofern aus den Texten selber oder aus Vorworten zitiert oder deutlich darauf Bezug genommen wurde.

- Ackermann, Walter: Die zeitgenössische Kritik an den deutschen naturalistischen Dramen. Diss. München 1965.
- Adams, Henry: The Education of Henry Adams. An Autobiography. Boston-New York ²1946.
- Ahlström, Stellan, Hg.: Strindberg im Zeugnis der Zeitgenossen. Mit einer Einleitung von Willy Haas. Bremen 1963.
- Aldrich, Thomas Daily, Mrs.: Crowding Memories. Boston-New York ⁷1922.
- Alewyn, Richard: Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen ²1960.
- Alexander, Neville E.: Studien zum Stilwandel im dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns. Stuttgart 1964.
- Allerhand, Walter: Leo Tolstois Dramen und die wissenschaftlichen Grundlagen ihrer deutschen Inszenierung. 'Die Macht der Finsternis'. Diss. Kiel 1927.
- Andrews, Charlton: The Drama Today. Philadelphia 1913.
- Andreyev, Leonid: Savva. The Life of Man. Two Plays. Translated from the Russian with an Introduction by Thomas Seltzer. New York 1914.

- Archer, Charles: William Archer. Life. Works and Friendships. London 1931.
- Archer, William: About the Theatre. Essays and Studies. London 1886.
- Archer, William; Barker, H.G.: A National Theatre. Scheme and Estimate. London 1907.
- Archer, William: From Ibsen's Workshop. London 1912.
- Archer, William: Play-Making. A Manual of Craftsmanship. London 1913.
- Bahr, Hermann: Selbstbildnis. Berlin 1923.
- Bahr, Hermann: Zur Kritik der Moderne (1890) und Die Überwindung des Naturalismus (1891), s.u. Ruprecht, Erich, Hg., 231-4; 242-4.
- Bahr, Hermann: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904. Ausgewählt, Eingeleitet und Erläutert von Gotthart Wunberg. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1968.
- Baily, Thomas A.: America Faces Russia. Russian-American Relations From Early Times to Our Day. Ithaca, N.Y., 1950.
- Balakian, Anna: The Symbolist Movement. A Critical Appraisal. New York 1967.
- Baring, Maurice: Landmarks in Russian Literature. London 1910.
- Baring, Maurice: An Outline of Russian Literature. London-New York 1915.
- Bartels, Adolf: Gerhart Hauptmann. Weimar 1897.
- Bauer, Gerhard: "Theorie der Literatur in der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft", s.u. Rüdiger, H., Hg., 15-40.
- Baugh, Albert C.: A Literary History of England. London 1948.
- Baumann, Gerhart: Arthur Schnitzler. Die Welt von Gestern eines Dichters von Morgen. Frankfurt/M.-Bonn 1965.
- Beachboard, Robert: Le Théâtre de Maeterlinck aux Etats-Unis. Thèse pour le Doctorat de l'Université Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris. Paris 1951.
- Beals, Carleton: The Great Revolt and Its Leaders. The History of Popular American Uprisings in the 1890's. London-New York-Toronto 1968.

- Beer, Thomas: The Mauve Decade. American Life at the End of the Nineteenth Century. New York c1926.
- Belasco, David: The Theatre Through Its Stage Door. Edited by Louis V. Defoe. New York-London 1919.
- Bell, Daniel: Marxian Socialism in the United States. Princeton, N.J., 1967.
- Bentley, Eric: The Playwright as Thinker. A Study of Drama in Modern Times. New York 1946.
- Berendson, Walter A.: August Strindberg, ein geborener Dramatiker. München 1956.
- Bernheim, Alfred L.: The Business of the Theatre. An Economic History of the American Theatre, 1750-1932. New York repr. 1964.
- Berthoff, Warner: The Ferment of Realism. American Literature, 1884-1919. New York 1965.
- Binns, A., Kooke, O.: Mrs. Fiske and the American Theatre. New York 1955.
- Björkman, Edwin: Voices of Tomorrow. New York 1913.
- Björnson, Björnstjerne: Plays. The Gauntlet. Beyond Human Power. The New System. Translated With an Introduction by Edwin Björkman. New York 1913.
- Björnson, Björnstjerne: Plays. Love and Geography. Beyond Human Might. Laboremus. Translated With an Introduction by Edwin Björkman. New York 1914.
- Blume, Bernhard: Das nihilistische Weltbild Arthur Schnitzlers. Stuttgart 1936.
- Borras, F.M.: Maxim Gorki. The Writer. An Interpretation. Oxford 1967.
- Boyesen, Hjalmar Hjort: A Commentary on the Writings of Henrik Ibsen. New York 1894.
- Boyesen, Hjalmar Hjort: Essays on Scandinavian Literature. New York 1895.
- Boyesen, Hjalmar Hjort: Literary and Social Silhouettes. New York 1894.
- Brandes, Georg: Gesammelte Schriften. Deutsche Originalausgabe. 20 Bde. München 1902-1907.
- Brandes, Georg: Menschen und Werke. Essays. Frankfurt/M. ³1900.

- Brandes, Georg: Moderne Geister. Literarische Bildnisse aus dem XIX. Jahrhundert. Frankfurt/M. 21897.
- Brinkmann, Richard, Hg.: Begriffsbestimmung des Literarischen Realismus. (Wege der Forschung CCXII) Darmstadt 1969.
- Brinkmann, Richard: Expressionismus. Forschungsprobleme 1952-1960. Stuttgart 1961.
- Brinkmann, Richard: Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des Neunzehnten Jahrhunderts. Tübingen 1957.
- Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie. Mit einem Nachwort von Hannah Ahrendt. München 1964.
- Brod, Max: Prager Sternenhimmel. Musik- und Theatererlebnisse der Zwanziger Jahre. Wien-Hamburg 1966.
- Brooks, Van Wyck: The Confident Years 1885-1915. London 1952.
- Brown, Henry Collins: In the Golden Nineties. Hastings-on-Hudson 1928.
- Brown, Herbert Ross: The Sentimental Novel in America 1789-1860. New York 1959.
- Bruford, Walter Horace: Chekhov and His Russia. A Sociological Study. New York 1948.
- Brunetière, Ferdinand: "La Loi du Théâtre"; Préface in: Edouard Noël et Edmond Stoullig: Les Annales du Théâtre et de la Musique. Dix-neuvième année 1893. Paris 1894, I-XX.
- Brunetière, Ferdinand: Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française. Vol. VII. Paris 1905.
- Bulthaupt, Heinrich: Dramaturgie des Schauspiels. Bd. IV. Oldenburg-Leipzig 1902.
- Burckhardt, Carl Jacob: Erinnerung an Hofmannsthal. München 1964.
- Burton, Richard E.: Literary Likings. Boston 1898.
- Busse, Kurt: Hermann Sudermann. Sein Werk und sein Wesen. Stuttgart-Berlin 1927.
- Cady, Edwin H.: The Light of Common Day. Realism in American Fiction. Bloomington-London 1971.
- Calhoun, Arthur W.: A Social History of the American Family from Colonial Times to the Present. New York 1917, repr. 1945.
- Canby, Henry Seidel: The Age of Confidence. Life in the Nineties. New York 1934.

- Cargill, Oscar, Fagin, N. Bryllon, Fisher, William J., eds.: O'Neill and His Plays. Four Decades of Criticism. New York ²1966.
- Caute, David: The Left in Europe Since 1879. London 1966.
- Chandler, Frank Wadley: Aspects of Modern Drama. New York 1914, ³1920.
- Chapman, John, and Sherwood, Garrison P.; eds.: The Best Plays of 1894-1899. New York 1955.
- Chekhov, Anton: Letters on the Short Story, the Drama and Other Literary Topics. Selected and Edited by Louis S. Friedland. New York 1924.
- Chekhov, Anton P.: The Cherry Garden. A Comedy in Four Acts. Translated from the Original Russian by Max S. Mandell. With an Introduction by the Translator. New Haven, Conn., 1908.
- Cheney, Sheldon: The Art Theatre. Its Character as Differentiated from the Commercial Theater; Its Idealism and Organization; and a Record of Certain European and American Examples. New York ²1925.
- Cheney, Sheldon: The New Movement in the Theatre. New York 1914.
- Chopin, Kate: The Complete Works. Edited and With an Introduction by Per Seyersted. 2 vols. Baton Rouge, La., 1969.
- Clapp, Henry A.: Reminiscences of a Dramatic Critic. With an Essay on the Art of Henry Irving. Cambridge, Mass., 1902.
- Clark, Barrett H.: The Continental Drama of To-Day. Outlines for its Study. New York 1914, rev. ed. 1915.
- Coar, John Firman: Studies in the German Literature in the Nineteenth Century. New York 1903.
- Cohn, David L.: The Good Old Days. A History of American Morals and Manners as Seen Through the Sears Roebuck Catalogs 1905 to the Present. With an Introduction by Sinclair Lewis. New York 1940.
- Colby, Frank More: Constrained Attitudes. New York 1910.
- Colby, Frank More: The Colby Essays. New York-London 1926.
- Commager, Henry Steele: The American Mind. An Interpretation of American Thought and Character Since the 1880's. New Haven ³1961.

- Crane, Stephen: Letters. Ed. by Stallman, R.W. and Gilken, Lillian. New York 1960.
- Dahlström, Carl Enoch W.: Strindberg's Dramatic Expressionism. (U. of Michigan Publications, Language and Literature VII) Ann Arbor 1930.
- Daly, Joseph Francis: The Life of Augustin Daly. New York 1917.
- Davis, Henry: The History of the Haymarket Affair: A Study in the American Social-Revolutionary and Labor Movement. New York ²1958.
- Dayag, Joseph H.: "Schnitzler in französischer Sicht", s.u. Reichert, Herbert W. and Salinger, Hermann, eds., 25-34.
- Decker, Clarence R.: The Victorian Conscience. New York 1952.
- Dickinson, Thomas H.: The Case of American Drama. Boston-New York 1915.
- Dickinson, Thomas H., ed.: Chief Contemporary Dramatists. 2 vols. Boston-New York-Chicago 1916 und 1921.
- Dickinson, Thomas H.: The Insurgent Theatre. New York 1917.
- Dickinson, Thomas H.: An Outline of Contemporary Drama. Boston-New York-Chicago-Dallas-San Francisco 1927.
- Ditzion, Sidney: Marriage, Morals and Sex in America. A History of Ideas. New York 1953.
- Doerne, Martin: Tolstoi und Dostojewskij. Zwei christliche Utopien. (Vandenhoeck u. Ruprecht 304) Göttingen 1969.
- Downer, Alan S., ed.: American Drama and Its Critics. A Collection of Critical Essays. (Patterns of Literary Criticism 4) Chicago-London 1965.
- Dreiser, Theodore: Letters. A Selection. Edited with Preface and Notes by Robert H. Elias. 3 vols. Philadelphia 1958.
- Dreiser, Theodore: Newspaper Days. A History of Myself. New York ⁷1931.
- Drinnon, Richard: Rebel in Paradise. A Biography of Emma Goldman. Chicago-London 1961.
- Duffey, Bernard: The Chicago Renaissance in American Letters. A Critical History. o.O. 1954.
- Dupee, Frederick Wilcox: Henry James. London 1951.
- Eaton, Walter Prichard: The American Stage of To-Day. Boston 1908.

- Eaton, Walter Prichard: At the New Theatre and Others. The American Stage. Its Problems and Performances, 1908-1910. Boston 1910.
- Eaton, Walter Prichard: Plays and Players. Leaves from a Critic's Scrapbook. Cincinnati 1916.
- Eaton, Walter Prichard: The Theatre Guild. The First Ten Years. With Articles by the Directors. New York 1929.
- Eekman, Thomas A., ed.: Anton Čechov 1860-1960. Some Essays. Leiden 1960.
- Egan, Michael: Henry James: the Ibsen Years. London 1972.
- Ellis, Havelock: The New Spirit. London 1890.
- Emrich, Wilhelm: "Wedekind. Die Lulu-Tragödie", s.u. Wiese von, Benno, Hg.: Drama, II, 209-30.
- Erken, Günther: "Hugo von Hofmannsthal", s.u. Wiese von, Benno, Hg.: Dichter, 213-35.
- Ernst, Morris L. and Eagle, William: To the Pure ... A Study of Obscenity and the Censor. New York 1929.
- Falk, Robert P.: "The Literary Criticism of the Genteel Decades 1870-1900", s.u. Stovall, Floyd, ed., 113-57.
- Faulkner, Harold U.: The Decline of Laissez-Faire 1897-1917. (The Economic History of the United States VII) New York-Toronto 1951.
- Faulkner, Harold U.: Politics, Reform and Expansion 1890-1900. (The New American Nation Series) New York-Evanston, Ill.,-London 1963.
- Faust, Albert B.: The German Element in the United States. New York-Boston 1927.
- Felheim, Marvin: The Theatre of Augustin Daly. Cambridge, Mass., 1956.
- Ferguson, Francis: The Idea of a Theatre. A Study of Ten Plays. The Art of Drama in Changing Perspective. Princeton, N.J., 1968.
- Flaccus, Louis William: Artists and Thinkers. New York 1916.
- Flom, George T.: A History of Scandinavian Studies in American Universities. (Iowa Studies in Language and Literature n.s. 153) Iowa City 1907.
- Foerster, Norman: American Criticism. New York 1928.

- Foltin, Lore B.: "The Meaning of Death in Schnitzler's Work",
s.u. Reichert, Herbert W. and Salinger,
Hermann, eds., 35-44.
- Fontane, Theodor, Parkettplatz 23. Berlin 1949.
- Francke, Kuno: Deutsche Arbeit in Amerika. Leipzig 1930.
- Francke, Kuno: German Ideals of To-Day. Boston 1907.
- Francke, Kuno: A History of German Literature as Determined
by Social Forces. New York-London 1901. (zu-
gleich vierte Ausgabe des nachfolgenden Werks)
- Francke, Kuno: Social Forces in German Literature. New York
1896.
- Frenz, Horst, ed.: Nobel Lectures, Including Presentation
Speeches and Laureates' Biographies. Literature
1901-1967. Amsterdam-London-New York 1969.
- Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas. Leipzig ³1876.
- Frick, Constance: The Dramatic Criticism of George Jean
Nathan. Ithaca, N.Y., 1943.
- Frohman, Daniel: Daniel Frohman Presents. An Autobiography.
New York c1935.
- Frohman, Daniel: Memories of a Manager. New York 1911.
- Garland, Hamlin: Companions on the Trail. A Literary Chronicle.
New York 1931.
- Garland, Hamlin: Crumbling Idols. Twelve Essays on Art and
Literature. With an Introduction by Robert
E. Spiller. (Scholars' Facsimiles and Reprints)
Gainesville, Fla., 1957.
- Garland, Hamlin: Roadside Meetings. New York 1930.
- Garrod, Henthcote William: Tolstoi's Theory of Art. Oxford
1935.
- Gassner, John: Form and Idea in Modern Theatre. New York 1956.
- Gassner, John, ed.: Ideas in the Drama. Selected Papers from
the English Institute. With a Foreword by
J. Gassner. New York-London ²1965.
- Gassner, John: The Theatre in Our Times. A Survey of the Men,
Materials and Movements in the Modern Theatre.
New York ³1960.
- Gillis, Adolph: Ludwig Lewisohn. The Artist and His Message.
New York 1933.

- Glicksberg, Charles J.: American Literary Criticism 1900-1950. New York 1951.
- Goldberg, Isaac: The Man Mencken. A Biographical and Critical Survey. New York 1925.
- Goldman, Emma: Living My Life. New York ²1934. One volume edition.
- Goldman, Emma: The Social Significance of the Modern Drama. Boston 1914.
- Goldschmit, Rudolf: Hugo von Hofmannsthal. (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters 43) Velber 1968.
- Gorki, Maxim: Briefe. Eine Auswahl. Hg. von Gudrun Düwel. Berlin 1960.
- Gorki, Maxim: Erinnerungen an Lew Nikolajewitsch Tolstoi. München 1920.
- Gorki, Maxim: Erinnerungen an Zeitgenossen. Berlin 1951.
- Gourfinkel, Nina: "Čechov chroniqueur de la vie théâtrale" s.u. Eekman, Thomas A., ed. 39-59.
- Gourfinkel, Nina: Maxim Gorki in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten. (rowohlts monographien 9) Reinbek 1958.
- Gravier, Maurice: Strindberg et le Théâtre Moderne. I. L'Allemagne. Paris-Lyon 1949.
- Gregor, Joseph und Fülöp-Miller, René: Das russische Theater. Sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode. Zürich-Leipzig-Wien 1927.
- Griffith, Frank Carlos: Mrs. Fiske. New York 1912.
- Grimm, Reinhold, Hg.: Deutsche Damentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. 2 Bde. Frankfurt/M. 1971.
- Gundolf, Friedrich: Frank Wedekind. München 1954.
- Guthke, Karl S.: "Das Drama des Expressionismus und die Metaphysik der Enttäuschung", s.u. Paulsen, Wolfgang, Hg., 33-58.
- Habermann, Gerhard E.: Maxim Gorki. (Köpfe des XX. Jahrhunderts 49) Berlin 1968.
- Hackett, Alice Payne: Fifty Years of Best Sellers 1895-1945. New York 1945.
- Hageby-af-Lind, L.: August Strindberg, the Spirit of Revolt. London 1913.

- Halbe, Max: Jahrhundertwende. Geschichte meines Lebens. 1893-1914. Danzig 1934.
- Hale, Nathan G., Jr.: Freud an the Americans. The Beginnings of Psychoanalysis in the United States, 1876-1917. Vol. I. New York 1971.
- Hale, Edward Everett: Dramatists of Today. New York 1905.
- Hamann, Richard und Hermand, Jost: Naturalismus. Deutsche Kunst und Kultur von der Gegenwart bis zum Expressionismus. Bd. II. Berlin 1959.
- Hamar, Clifford Eugene: "College and University Theatre Instruction in the Early Twentieth Century", s.u. Wallace, Karl R., ed., 572-92.
- Hamburger, Käte: Tolstoi. Gestalt und Problem. (Vandenhoeck und Ruprecht 159/161) Göttingen ²1963.
- Hamilton, Clayton: Conversations On Contemporary Drama. New York 1924.
- Hamilton, Clayton: Problems of the Playwright. New York 1917.
- Hamilton, Clayton: Studies in Stagecraft. New York 1914.
- Hamilton, Clayton: The Theory of the Theatre and Other Principles of Dramatic Criticism. New York ²1930.
- Hapgood, Norman: The Changing Years. Reminiscences. New York 1930.
- Hapgood, Norman: The Stage in America 1897-1900. New York 1901.
- Hart, Jerome: Sardou and the Sardou Plays. Philadelphia 1913.
- Hauptman, Gerhart: The Dramatic Works. Authorized Edition by Ludwig Lewisohn. 8 vols. London 1913-1915.
- Hauptmann, Gerhart: Die großen Beichten. Berlin 1967.
- Hauptmann, Gerhart: Die Kunst des Dramas. Über Schauspiel und Theater. Zusammengestellt von Martin Machatzke. Berlin-Frankfurt/M.-Wien 1963.
- Hauptmann, Gerhart: The Sunken Bell. A Fairy Play in Five Acts. Freely Rendered into English Verse by Charles Henry Meltzer. With a Critical Analysis by Frank Chouteau Brown. (Drama League Plays IV) Garden City, N.Y., 1914.
- Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. 2 Bde. München 1953.

- Heller, Otto: Henrik Ibsen, Plays and Problems. Boston-New York 1912.
- Heller, Otto: Studies in Modern German Literature. Boston-New York-Chicago-London 1905.
- Henderson, Archibald: The Changing Drama. Contributions and Tendencies. New York 1914.
- Henderson, Archibald: European Dramatists. London-New York 1926.
- Henderson, Archibald: George Bernard Shaw. His Life and Works. A Critical Biography. Authorized. London 1911.
- Henderson, Archibald: Interpreters of Life and the Modern Spirit. New York 1911.
- Hermund, Jost: Synthetisches Interpretieren. Zur Methodik der Literaturwissenschaft. München 1969.
- Heuser, Frederick W.J.: Gerhart Hauptmann. Zu seinem Leben und Werk. Tübingen 1961.
- Hewitt, Barnard: Theatre U.S.A. 1668 to 1957. New York-Toronto-London 1959.
- Hicks, John D.: The Populist Revolt: A History of the Farmer's Alliance and the People's Party. Minneapolis 1931.
- Hilscher, Eberhard: Gerhart Hauptmann. Berlin 1969.
- Hodge, Francis: "The Private Theatre Schools in the Late Nineteenth Century", s.u. Wallace, Karl R., ed., 552-69.
- Hoffman, Frederick John: Freudianism and the Literary Mind. Baton Rouge, La., 1957.
- Hofmannsthal, Hugo von: Arthur Schnitzler. Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt/M. 1964.
- Hofstadter, Richard: The American Political Tradition and the Men Who Made It. New York 1967.
- Hofstadter, Richard: Anti-intellectualism in American Life. New York 1964.
- Hofstadter, Richard: Social Darwinism in American Thought. Philadelphia 1948.
- Höhne, Horst Hans: Björnstjerne Björnson. Dichter und Politiker. (Wege zur Literatur) Halle/S. 1960.
- Hohendahl, Peter Uwe: Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama. (Probleme der Dichtung 10) Heidelberg 1967.

- Holitscher, Arthur: Amerika Heute und Morgen. Reiseerlebnisse. Berlin 1913.
- Hopkins, Charles Howard: The Rise of the Social Gospel in American Protestantism 1865-1915. (Yale Studies in Religious Education XIV) New Haven ⁶1961.
- Hornblow, Arthur: History of the Theatre in America, from its Beginnings to the Present Time. 2 vols. Philadelphia-London 1919.
- Howells, William Dean: Criticism and Fiction. (American Century Series 83) New York 1967.
- Howells, William Dean: Life in Letters of William Dean Howells. Ed. Mildred Howells. 2 vols. Garden City, N.Y., 1928.
- Howells, William Dean: Literary Friends and Acquaintance. New York 1900.
- Howells, William Dean: Literature and Life. Studies. Port Washington, N.Y., repr. 1968.
- Howells, William Dean: My Literary Passions. Criticism and Fiction. New York-London 1895.
- Howells, William Dean: Selected Writings of. Edited, with an Introduction, by Henry Steele Commager. New York 1950.
- Hughes, Glenn: A History of the American Theatre 1700-1950. New York-Toronto c1951.
- Huneker, James, ed.: Dramatic Opinions and Essays. With an Apology by Bernard Shaw. 2 vols. New York 1925.
- Huneker, James Gibbons: Egoists. A Book of Supermen. New York 1909.
- Huneker, James Gibbons: Essays. Selected with an Introduction by H.L. Mencken. New York 1929.
- Huneker, James Gibbons: Iconoclasts. A Book of Dramatists. New York ²1928.
- Huneker, James Gibbons: Ivory Apes and Peacocks. New York ²1922.
- Huneker, James Gibbons: Letters. Ed. Josephine Huneker. New York 1922.
- Huneker, James Gibbons: Intimate Letters. Ed. by Josephine Huneker. New York 1924.
- Huneker, James Gibbons: The Pathos of Distance. A Book of A Thousand and One Moments. New York 1913.
- Huneker, James Gibbons: Steeplejack. Two volumes in one. New York 1922.

- Ibsen, Henrik: A Doll's House. Newly Translated from the definitive Dano-Norwegian text. Ed. with introduction and notes by Henry L. Mencken. Boston-London 1909.
- Ibsen, Henrik: Little Eyolf. Newly Translated from the definitive Dano-Norwegian text. Ed. with introduction and notes by Henry L. Mencken. Boston-London 1909.
- Ibsen, Henrik: Sämtliche Werke in deutscher Sprache. Durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias, Paul Schlenther. Erste Reihe Berlin 1899-1904. Zweite Reihe Berlin 1909.
- Jaeger, Henrik: Henrik Ibsen. Ein literarisches Lebensbild. Übersetzt von Heinrich Zschalig. Dresden-Leipzig 1889.
- James, Henry: Autobiography. Ed. Frederick Dupee. New York 1956.
- James, Henry: The Complete Plays. Ed. Leon Edel. Philadelphia-New York 1949.
- James, Henry: Guy Domville. A Plays in Three Acts. With Comments by Bernard Shaw, H.G. Wells, Arnold Bennett. Preceded by Biographical Chapters Henry James: The Dramatic Years, by Leon Edel. London 1961.
- James, Henry: The Letters. Ed. Percy Lubbock. 2 vols. New York 1920.
- James, Henry: Literary Reviews and Essays. Ed. Albert Mordell. New York 1957.
- James, Henry: The Notebooks. Ed. F.O. Matthiessen and K.B. Murdock. New York 1947.
- James, Henry: Portraits of Places. New York 1948.
- James, Henry: The Scenic Art. Notes On Acting and The Drama 1872-1901. Ed. with an Introduction by Allan Wade. London 1949.
- James, Henry: The Selected Letters. Ed. with an Introduction by Leon Edel. New York 1955.
- Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation. (ed. suhrkamp 418) Frankfurt/M. 1970.
- Jens, Walter: Hofmannsthal und die Griechen. Tübingen 1955.
- Jehring, Herbert: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Bd. I. 1903-1923. (Rowohlt Paperback 55) Berlin 1958.
- Johnson, Robert Underwood: Remembered Yesterdays. Boston 1929.

- Kazin, Alfred: On Native Grounds. An Interpretation of Modern American Prose Literature. New York 1942.
- Kauermann, Walter: Das Vererbungsproblem im Drama des Naturalismus. Diss. Kiel 1933.
- Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg 1957.
- Kelly, George: The Torch-Bearers. New York 1922.
- Kesting, Marianne: Entdeckung und Destruktion. Zur Strukturumwandlung der Künste. München 1970.
- Kesting, Marianne: Vermessung des Labyrinths. Studien zur modernen Ästhetik. Frankfurt/M. 1965.
- Kindermann, Heinz: Hermann Bahr. Ein Leben für das europäische Theater. Graz-Köln 1954.
- Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. Bd. VII. Realismus. Salzburg 1965.
- Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. Bd. VIII. Naturalismus und Impressionismus. Teil I. Deutschland/Österreich/Schweiz. Salzburg 1968.
- Klaf, Franklin S.: Strindberg. The Origin of Psychology in Modern Drama. New York 1963.
- Kniffler, Carter: Die 'Sozialen' Dramen der Achtziger und Neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts und der Sozialismus. Diss. Wiesbaden 1929.
- Knight, Grant C.: The Critical Period in American Literature. Chapel Hill, N.C., 1951.
- Knight, Grant C.: The Strenuous Age in American Literature. Chapel Hill, N.C., 1954.
- Knight, G. Wilson: Ibsen. (Writers and Critics) Edinburgh-London 1966.
- Koppen, Erwin: "Hat die Vergleichende Literaturwissenschaft eine eigene Theorie? Ein Exempel: der literarische Einfluß", s.u. Rüdiger, H., Hg., 41-64.
- Kraus, Karl: Literatur und Lüge. München 1958.
- Krause, Carl Albert: Gerhart Hauptmann's Treatment of Blank Verse. Diss. New York Univ. New York 1910.
- Krows, Arthur Edwin: Play Production in America. New York 1927.
- Ladas, Stephen P.: The International Protection of Literary and Artistic Property. In Two Volumes. New York 1938.

- Lafitte, Sophie: Tschekhov. 1860-1904. Paris 1963.
- Lang, Hans-Joachim: Studien zur Entstehung der neueren amerikanischen Literaturkritik. (Britannica et Americana VIII) Hamburg 1961.
- Lee, Jenette: The Ibsen Secret. A Key to the Prose Dramas of Henrik Ibsen. London-New York 1907.
- Lenin, Wladimir Iljitsch: Über Kultur und Kunst. Eine Sammlung ausgewählter Aufsätze und Reden. Berlin 1960.
- Lessing, Otto Eduard: Brücken über den Atlantik. Beiträge zum amerikanischen und deutschen Geistesleben. Stuttgart-Berlin-Leipzig 1927.
- Lessing, Otto Eduard: Masters of Modern German Literature. New York 1912.
- Lewis, Sinclair: The Man from Main Street. Selected Essays and Other Writings. Ed. by Harry E. Maule and Melville H. Cane. New York 1953.
- Lewisohn, Ludwig: The Drama and the Stage. New York 1922. Repr. 1968.
- Lewisohn, Ludwig: A Modern Book of Criticism. New York 1919.
- Lewisohn, Ludwig: The Modern Drama. An Essay in Interpretation. New York 1921.
- Lewisohn, Ludwig: The Spirit of Modern German Literature. Lectures Delivered Before the University of Wisconsin. New York 1916.
- Lewisohn, Ludwig: Up Stream. An American Chronicle. New York 1922.
- Lifson, David S.: The Yiddish Theatre in America. New York-London 1965.
- Liptzin, Solomon: Arthur Schnitzler. New York 1932.
- Löwenthal, Leo: Das Bild des Menschen in der Literatur. Neuwied-Berlin 1966.
- Lukács, Georg: Essays über den Realismus. Berlin 1948.
- Lukács, Georg: Der russische Realismus in der Weltliteratur. Berlin 1952.
- Lukács, Georg: Schriften zur Literatursoziologie. Ausgewählt und Eingeleitet von Peter Ludz. Neuwied-Berlin 1970.
- Macdonald, Allan Houston: Richard Hovey. Man and Craftsman. Durham, N.C., 1957.

- Macfall, Haldane: Ibsen, the Man, His Art and His Significance. London-New York-San Francisco 1907.
- McFarlane, James, ed.: Henrik Ibsen. A Critical Anthology. (Penguin critical anthologies) Harmondsworth 1970.
- Macgowan, Kenneth: Footlights Across America. New York 1929.
- Mackay, Constance D'Arcy: The Little Theatre in the United States. New York 1917.
- Mackaye, Percy: The Civic Theatre in Relation to the Redemption of Leisure. A Book of Suggestion. New York-London 1912.
- Mackaye, Percy: The Playhouse and the Play and Other Addresses Concerning the Theatre and Democracy in America. New York 1909.
- Magershack, David: Chekhov The Dramatist. (Hill and Wang Drama Book 24) New York c1960.
- Maitron, Jean: Histoire du Mouvement Anarchiste en France 1880-1914. Paris 1951.
- Manchester, William: The Sage of Baltimore. The Life and Riotous Times of H.L. Mencken. With an Introduction by Gerald W. Johnson. London-New York-Melbourne-Sydney-Cape Town 1952.
- Mann, Thomas: Die Forderung des Tages. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1925-1929. Berlin 1930.
- Mann, Thomas: Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie. Frankfurt/M. 1968.
- Mantle, Burns and Sherwood, Garrison P., eds.: The Best Plays of 1899-1909. And the Year Book of the Drama in America. New York 1944.
- Mantle, Burns and Sherwood, Garrison P., eds.: The Best Plays of 1909-1919. And the Year Book of the Drama in America. New York 1945.
- Martin, Jay: Harvest of Change. American Literature 1865-1914. Englewood Cliffs, N.J., 1967.
- Matthews, Brander: Approaches to Literature. New York 1911.
- Matthews, Brander: Aspects of Fiction and Other Ventures in Criticism. New York c1896.
- Matthews, Brander: Books and Play-Books. Essays on Literature and the Drama. London 1895.
- Matthews, Brander: The Development of the Drama. New York 1910.

- Matthews, Brander: French Dramatists of the 19th Century. New York 1881.
- Matthews, Brander: Inquiries and Opinions. New York 1907.
- Matthews, Brander, ed.: Papers on Playmaking. New York 1957.
- Matthews, Brander: The Principles of Playmaking. New York 1919.
- Matthews, Brander: A Study of the Drama. Boston-New York-Chicago 1910.
- Matthews, Brander: These Many Years. Recollections of a New Yorker. New York 1917.
- May, Henry F.: The End of American Innocence. A Study of the First Years of Our Own Time 1912-1917. London 1960.
- Mayer, Hans: Gerhart Hauptmann. (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters 23) Velber 1967.
- Meisel, Martin: Shaw and the Nineteenth Century Theater. Princeton, N.J., 1963.
- Melchinger, Christa: Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers. Heidelberg 1968.
- Melchinger, Siegfried: Anton Tschechow. (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters 57) Velber 1968.
- Melchinger, Siegfried: Geschichte des politischen Theaters. Velber 1971.
- Mencken, Henry Louis: A Book of Preface. New York ²1924.
- Mencken, Henry Louis: Letters. Selected and Annotated by Guy J. Forgeue. With a Personal Note by Hamilton Owens. New York 1961.
- Mencken, Henry Louis: Newspaper Days 1899-1906. New York ⁴1955.
- Mencken, Henry Louis: Prejudices. First Series. New York ⁵1921.
- Mencken, Henry Louis: Prejudices. Second Series. New York 1920.
- Mencken, Henry Louis: Prejudices. Third Series. New York 1922.
- Mencken, Henry Louis: Prejudices. Forth Series. New York 1924.
- Mencken, Henry Louis: Prejudices. Fifth Series. New York 1926.
- Mencken, Henry Louis: Prejudices. Sixth Series. New York 1927.
- Mencken, Henry Louis: George Bernard Shaw. His Plays. Boston-London 1905.

- Meserve, Walter: An Outline History of American Drama.
(Quality Paperback 68) Totowa, N.J., 1965.
- Meyer, Hans Georg: Ibsen. (Friedrichs Dramatiker des Welt-
theaters 46) Velber 1967.
- Meyer, Michael: Ibsen. A Biography. New York 1971.
- Millgate, Michael: American Social Fiction. James to Cozzens.
Edinburgh-London 1964.
- Mirsky, Dimitri P.S.: Modern Russian Literature. London 1925.
- Moderwell, Hiram Kelly: The Theatre of To-Day. New York 1914.
- Modjeska, Hélène: Memoirs and Impressions. New York 1910.
- More, Paul Elmer: Shelburne Essays. First Series. New York
1904. Repr. 1967.
- Morehouse, Ward: Matinee Tomorrow. Fifty Years of Our Theatre.
New York-London-Toronto 1949.
- Morris, Lloyd: Curtain Time. The Story of the American Theatre.
New York c1953.
- Morris, Lloyd: Incredible New York. High Life and Low Life
of the Last Hundred Years. New York c1951.
- Morris, Lloyd: Not So Long Ago. New York 1949.
- Moses, Montrose Jonas: The American Dramatist. Boston 1911.
- Moses, Montrose J. and Brown, John Mason, eds.: The American
Theatre As Seen By Its Critics 1752-1934.
New York 1967.
- Moses, Montrose Jonas: Henrik Ibsen. The Man and His Plays.
New York 1908.
- Moses, Montrose, Jonas: Life of Heinrich Conried. New York 1916.
- Most, John: Für die Einheitsfront des revolutionären Proleta-
riats. Hg. Rudolf Rocker und Franz Pempfert. Berlin-
Wilmersdorf 1921.
- Mott, Frank Luther: Golden Multitudes. The Story of Best Sellers
in the United States. New York 1947.
- Mowry, George E.: The Era of Theodore Roosevelt and the Birth
of Modern America 1900-1912. (The New Ameri-
can Nation Series) New York 1962.
- Muff, Christian: Idealismus. Halle a.S. ⁵1911.
- Mumford, Lewis: The Brown Decades. A Study of the Arts in
America 1865-1895. New York 1931.
- Münchow, Ursula: Deutscher Naturalismus. Berlin 1968.

Müssener, Helmut: August Strindberg. 'Ein Trauerspiel'. Struktur- und Stilstudien. Diss. Meisenheim am Glan 1964.

Nathan, George Jean: Another Book on the Theatre. New York 1915.

Nathan, George Jean: Comedians All. A Book of Contradiction Criticism. New York 1919.

Nathan, George Jean: The Critic and the Drama. New York 1922.

Nathan, George Jean: The Intimate Notebooks. New York 1932.

Nathan, George Jean: Mr. George Jean Nathan Presents. New York 1917.

Nathan, George Jean: The Popular Theatre. New York ³1924.

Nathan, George Jean: Since Ibsen. A Statistical Historical Outline. New York 1933.

Neckel, Gustav: Ibsen und Björnson. Leipzig-Berlin 1921.

Nicoll, Allardyce: A History of Late Nineteenth Century Drama 1850-1900. 2 vols. Cambridge ²1949.

Nilsson, Nils Åke: "Intonation and Rhythm in Čechov's Plays", s.u. Eekman, Thomas A., ed., 168-80.

Nirdlinger, Charles Francis: Masques and Mummers. Essays on the Theatre of Here and Now. New York 1899.

Nolte, William H.: H.L. Mencken. Literary Critic. Middletown, Conn., 1966.

Nordau, Max: Entartung. 3 Bde. Berlin ³1896.

Odell, George C.D.: The Annals of the New York Stage. Vols. XIII-XV. New York 1942-1949.

Ollén, Gunnar: August Strindberg. (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters 54) Velber 1968.

Ottensmiller, John H.: Index to Plays in Collections. An Author and Title Index to Plays Appearing in Collections Published Between 1900 and 1956. Third Ed. Rev. and Enlarged. New York 1957.

Paine, Albert Bigelow: Mark Twain. A Biography. The Personal and Literary Life of Samuel Langhorne Clemens. 3 vols. New York-London 1912.

Parry, Albert: Garrets and Pretenders. A History of Bohemianism in America. (Dover pb.) Rev. ed. New York ²1960.

- Pattee, Fred Louis: *The New American Literature 1890-1930*.
New York-London ²1930.
- Paulsen, Wolfgang, Hg.: *Aspekte des Expressionismus. Periodisierung. Stil. Gedankenwelt*. Heidelberg
1968.
- Payne, William Morton: *Björnstjerne Björnson, 1832-1910*.
Chicago 1910.
- Peck, Harry Thurston: *The Personal Equation*. New York 1898.
- Peck, Harry Thurston: *Studies in Several Literatures*. New York
1909. Repr. 1968.
- Pelling, Henry: *American Labor*. Chicago-London 1965.
- Petersen, Theodore: *Magazines in The Twentieth Century*.
Urbana, Ill., 1956.
- Phelps, William Lyon: *As I Like It. First Series*. New York
³1926.
- Phelps, William Lyon: *As I Like It. Second Series*. New York 1924.
- Phelps, William Lyon: *Autobiography With Letters*. New York-
London-Toronto 1939.
- Phelps, William Lyon: *Essays on Modern Dramatists*. New York
²1926.
- Phelps, William Lyon: *Essays on Russian Novelists*. New York-
London ²1912.
- Phelps, William Lyon: *The Twentieth Century Theatre. Observations on the Contemporary English and American Stage*. New York 1918.
- Pizer, Donald, ed.: *American Thought and Writing: The 1890's*.
Boston-New York-Atlanta-Geneva, Ill.,-Dallas-
Palo Alto 1972.
- Plechanow, G.W.: *Kunst und Literatur*. Berlin 1955.
- Poggi, Jack: *Theater in America. The Impact of Economic Forces 1870-1967*. Ithaca, N.Y., 1968.
- Pollak, Gustav: *Franz Grillparzer and the Austrian Drama*.
New York 1908.
- Pollard, Percival: *Masks and Minstrels of New Germany*. Boston
1911.
- Pollard, Percival: *Their Day in Court*. New York-Washington 1909.
- Pound, Ezra: *Literary Essays*. Ed. with an Introduction by
T.S. Eliot. (Faber paper covered Editions) London
1968.

- Quinn, Arthur Hobson: A History of the American Drama from the Civil War to the Present Day. Rev. ed. New York 1936. Repr. 1964.
- Raleigh, John H.: "Revolt and Revaluation in Criticism 1900-1930", s.u. Stovall, Floyd, ed., 159-98.
- Rasch, Wolfdietrich: "Hauptmann. 'Und Pippa Tanzt'", s.u. Wiese von, Benno, Hg.: Drama, II, 187-208.
- Reichert, Herbert and Salinger, Hermann, eds.: Studies in Arthur Schnitzler. (U. of North Carolina Studies in the German Languages and Literatures 42) Chapel Hill, N.C., 1963.
- Rey, Wolfgang H.: "Arthur Schnitzler", s.u. Wiese von, Benno, Hg.: Dichter, 237-57.
- Rideout, Walter: The Radical Novel in the United States, 1900-1954. Cambridge, Mass., 1956.
- Robins, Elizabeth: Theatre and Friendship. (Life and Letters Series 63) London 1934.
- Rothe, Friedrich: Frank Wedekinds Dramen. Jugendstil und Lebens-Philosophie. Stuttgart 1968.
- Rourke, Constance: Die Ursprünge der amerikanischen Kultur. München 1948.
- Royce, Josiah: The Spirit of Modern Philosophy. An Essay in the Form of Lectures. Boston-New York 1892.
- Rüdiger, H., Hg.: Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Berlin-New York 1971.
- Ruhl, Arthur: Second Nights. People and Ideas in the Theatre of Today. New York 1914.
- Ruprecht, Erich, Hg.: Literarische Manifeste des Naturalismus. Stuttgart 1962.
- Ruprecht, Hans-George: Eugène Scribes Theaterstücke auf den Bühnen in Wien, Leipzig, Weimar und Berlin. Eine geschmackssoziologische Studie über den Erfolg der Scribeschen Theaterstücke in den deutschsprachigen Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts. Diss. Saarbrücken 1965.
- Salvan, Albert J.: Zola aux Etats-Unis. (Brown U. Studies VIII) Providence. R. I., 1943.
- Santayana, George: Persons and Places. The Background of My Life. New York 1963.
- Sarcey, Francisque: Quarante Ans de théâtre. ed. A. Brisson. vols. I-VIII. Paris 1900-1902.

- Satter, Heinrich: Weder Engel noch Teufel - Ida Orloff.
München 1967.
- Sayler, Oliver Martin: Inside the Moscow Art Theatre. New
York 1925.
- Sayler, Oliver Martin: Our American Theatre. New York 1923.
- Schanze, Helmut: "Theorie des Dramas im 'Bürgerlichen Realis-
mus'", s.u. Grimm, Reinhold, Hg., II, 374-93.
- Schlenther, Paul: Gerhart Hauptmann. Leben und Werk. Berlin
1922.
- Schlesinger, Arthur M.: Learning How to Behave. A Historical
Study of American Etiquette Books.
New York 1946.
- Schlossmacher, Stephan G.: Das deutsche Drama im amerikanischen
College- und Universitätstheater.
Diss. Köln 1938.
- Schmid, Hans: The Dramatic Criticism of William Archer. (Cooper
Monographs on English and American Language and
Literature 9) Bern 1964.
- Schnitzler, Arthur: Anatol. (Komedia 6) Hg. Ernst Ludwig
Offermanns. Berlin 1964.
- Schorer, Mark: Sinclair Lewis. An American Life. New York-
Toronto-London 1961.
- Schücking, Levin Ludwig: Die Soziologie der Geschmacksbildung.
(Philosophische Reihe 71) München 1923.
- Schulz, Gerhard: "Zur Theorie des Dramas im deutschen Natura-
lismus", s.u. Grimm, Reinhold, Hg., II, 374-93.
- Schwab, Arnold T.: James Gibbons Huneker: Critic of the Seven
Arts. Stanford, Cal., 1963.
- Shannon, David A.: The Socialist Party of America. A History.
Chicago 1955, repr. 1967.
- Shaver, Claude L.: "Steele MacKaye and the Delsartian Tradi-
tion", s.u. Wallace, Karl R., ed., 202-16.
- Shaw, George Bernard: Major Critical Essays. London repr. 1948.
- Shaw, Joseph T.: "Literary Indebtedness and Comparative Studies",
s.u. Stallknecht, N.P. and Frenz, H., eds., 58-71.
- Sievers, W. David: Freud on Broadway. A History of Psychoanalysis
and the American Drama. New York 1955.
- Slonim, Marc: Russian Theatre. From the Empire to the Soviets.
Cleveland-New York 1961.

- Slote, Bernice, ed.: *The Kingdom of Art: Willa Cather's First Principles and Critical Statements 1893-1896.* Lincoln, Nebr., 1965.
- Smith, Bernard: *Forces in American Criticism. A Study in the History of American Literary Thought.* New York 1939.
- Smith, Herbert F.: *Richard Watson Gilder.* (TUSAS 166) New York 1971.
- Smith, Henry Nash and Gibson, William M., eds.: *Mark Twain - Howells Letters. The Correspondence of Samuel L. Clemens and William Dean Howells 1872-1910.* Ed. with the Assistance of Frederick Andersen. 2 vols. Cambridge, Mass., 1960.
- Smith, Henry Nash, ed.: *Popular Culture and Industrialism 1865-1890.* (Documents in American Civilization Series) New York 1967.
- Sokel, Walter H.: *The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth-Century German Literature.* Stanford, Cal., 1959.
- Stallknecht, N.P. and Frenz, H., eds.: *Comparative Literature - Method and Perspective.* Carbondale, Ill., 1961.
- Stanislavsky, Constantin: *My Life in Art.* Translated from the Russian by J.J. Robbins. Boston 1938.
- Steffens, Lincoln: *The Autobiography. Complete in One Volume.* New York 1931.
- Stender-Peteresen, A.: "Zur Technik der Pause bei Čechov", s.u. Eekman, Thomas A., ed., 187-206.
- Stoeckius, Alfred: *Naturalism in Recent German Drama with Special Reference to Gerhart Hauptmann.* New York 1903.
- Stovall, Floyd, ed.: *The Development of American Literary Criticism.* Chapel Hill, N.C., 1955.
- Strang, Lewis C.: *Players and Plays of the Last Quarter Century.* 2 vols. Boston 1903.
- Straus-Horkheimer, Lilian: *Francisque Sarcey als Theaterkritiker.* Diss. Frankfurt/M. 1937.
- Strindberg, August: *Dramaturgie.* Verdeutschte von Emil Schering. München-Leipzig 1911.
- Strindberg, August: *Über Drama und Theater.* Hg. Marianne Kesting und Verner Arpe. Köln 1966.

- Strindberg, August: *The Creditor. A Tragic Comedy.* Translated from the Swedish by Francis J. Ziegler. Philadelphia 1910.
- Strindberg, August: *Plays. Countess Julie. The Outlaw. The Stronger.* Translated by Edith and Warner Oland. Boston 1912.
- Strindberg, August: *Plays. Miss Julia. The Stronger.* Translated from the Swedish with an Introduction by Edwin Björkman. London-New York 1912.
- Strindberg, August: *Plays. The Dream Play. The Link. The Dance of Death I, II.* Translated with an Introduction by Edwin Björkman. London-New York 1912.
- Strindberg, August: *There Are Crimes and Crimes.* Translated from the Swedish with an Introduction by Edwin Björkman. London-New York 1912.
- Strindberg, August: *Plays. Swanwhite. Simoom. Debit and Credit. Advent. The Thunderstorm. After the Fire.* Translated from the Swedish with an Introduction by Edwin Björkman. London-New York 1913.
- Strindberg, August: *Plays. Creditors. Pariah.* Translated from the Swedish with an Introduction by Edwin Björkman. London-New York 1913.
- Strindberg, August: *Master Olof. A Drama in Five Acts.* Translated from the Swedish with an Introduction by Edwin Björkman. New York 1915.
- Strindberg, August: *Plays. The Bridal Crown. The Spook Sonata. The First Warning. Gustavus Wasa.* Translated with an Introduction by Edwin Björkman. London-New York 1916.
- Sturgis, Cranville Forbes: *The Influence of the Drama.* New York 1913.
- Stuyver, Clara: *Ibsens dramatische Gestalten. Psychologie und Symbolik.* Amsterdam 1952.
- Sullivan, Mark: *Our Times. The United States 1900-1925. Vol. I. The Turn Turn of the Century.* New York-London 1927.
- Tank, Kurt L.: *Hauptmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* (rowohlts bild monographien 27) Hamburg 1966.
- Taub, Hans: *Strindberg als Traumdichter. (Göteborgs Kungl. Vetenskapsoch Vitterhets-Samhälles Handlingar Sjätte Följden. Ser. A Band 2, No. 3) Göteborg 1945.*
- Taubmann, Howard: *The Making of the American Theatre.* Rev. ed. New York 1967.

- Taylor, John Russell: The Rise and Fall of the Well-Made Play.
New York 1967.
- Tchekhof: Two Plays. The Seagull. The Cherry Orchard. Translated with an Introduction and Notes by George Calderon. London 1912.
- Tchekhov, A.P.: Plays. Uncle Vanya. Ivanoff. The Sea Gull. The Swan Song. Translated with an Introduction by Marian Fell. New York 1912.
- Thomas, Augustus: The Print of My Remembrance. London-New York 1922.
- Thomas, Calvin: A History of German Literature. London-New York 1909.
- Timmer, Charles B.: "The Bizarre Element in Čechov's Art", s.u. Eekman, Thomas A., ed. 277-92.
- Tolstoj, Lev N.: Ein Briefwechsel mit russischen Dichtern und Schriftstellern. Ausgewählt und ins Deutsche übertragen von Alexander Schmidt. Hamburg-München 1964.
- Tolstoi, Graf Leo: Meine Beichte. Vom Verfasser autorisierte Ausgabe. Deutsch von Wilhelm Thal. Berlin 1901.
- Tompkins, Eugene: The History of the Boston Theatre 1854-1901. Compiled with the Assistance of Quincy Kilby. Boston-New York 1908.
- Toumanova, Nina Andronikovna: Anton Chekhov. The Voice of Twilight Russia. (Columbia pb. 4) New York 1960.
- Towse, John Ranken: Sixty Years of The Theatre. An Old Critic's Memories. New York-London 1916.
- Trilling, Lionel: The Liberal Imagination. Essays on Literature and Society. London 1955.
- Triolet, Elsa: L'Histoire D'Anton Tchekhov. Sa vie - son oeuvre. Paris 1954.
- Troyat, Henri: Tolstoj. Paris 1965.
- Twain, Mark: Letters from the Earth. Ed. Bernard De Voto. New York-Evanton-London 1962.
- Urbach, Reinhard: Schnitzler. (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters 56) Velber 1968.
- Valency, Maurice: The Breaking String. The Plays of Anton Chekhov. New York 1966.

- Varneke, Boris Vasilevic: History of the Russian Theatre. Seventeenth through Nineteenth Century. Revised and Edited by B. Martin. New York 1951.
- Völker, Klaus: Frank Wedekind. (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters 7) Veiber 1965.
- Volke, Werner: Hugo von Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (rowohltsbild monographien 127) Reinbek 1967.
- Wais, Kurt, Hg.: An den Grenzen der Nationalliteraturen. Vergleichende Aufsätze. Berlin 1958.
- Wallace, Karl R., ed.: History of Speech Education in America. Background Studies. Prepared under the Auspices of the Speech Association of America. New York 1954.
- Wasserstrom, William: Heiress of All the Ages. Sex and Sentiment in the Genteel Tradition. Minneapolis 1959.
- Wecter, Dixon: The Saga of American Society. A Record of Social Aspiration 1607-1937. London 1937.
- Wedekind, Frank: The Awakening of Spring. A Tragedy of Childhood. Translated from the German by Francis J. Ziegler. Philadelphia ³1912.
- Weder, Herbert: Die Stimmungskunst in Max Halbes Gegenwartsdramen (unter besonderer Berücksichtigung Ibsens). Diss. Halle 1932.
- Weisstein, Ulrich: Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz c1968.
- Wellek, René und Warren, Austin: Theory of Literature. London 1968.
- Wellek, René: "Der Realismusbegriff in der Literaturwissenschaft", s.u. Brinkmann, Richard, Hg.: Begriffsbestimmung, 400-33.
- Wells, Benjamin Wills: Modern German Literature. Boston 1901.
- Wharton, Edith: A Backward Glance. New York 1964.
- Wiese von, Benno, Hg.: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. 2 Bde. Düsseldorf 1964.
- Wiese von, Benno, Hg.: Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. Berlin 1965.
- Williams, Raymond: Drama from Ibsen to Brecht. London 1968.

- Williams, Raymond: Culture and Society 1780-1950. London 1958.
- Williams, Robin M.: Die amerikanische Gesellschaft. Soziologie einer Nation. Stuttgart 1953.
- Wilson, Edmund: The American Earthquake. A Documentary of the Twenties and Thirties. Garden City, N.Y., 1958.
- Wilstach, Paul: Richard Mansfield: the Man and the Actor. New York 1908.
- Winter, William: Life and Art of Richard Mansfield. 2 vols. New York 1910.
- Winter, William: The Life of David Belasco. New York 1918.
- Winter, William: Other Days. Chronicles and Memories of the Stage. New York 1908.
- Winter, William: Shadows of the Stage. New York-London 1892.
- Winter, William: Shadows of the Stage. Third Series. New York 1895.
- Winter, William: Vagrant Memories. Being Further Recollections of Other Days. New York 1915.
- Winter, William: The Wallet of Time. 2 vols. New York 1913.
- Wirtanen, Atos: August Strindberg in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten. (rowohlts monographien 67) Reinbek 1962.
- Wittenberg, Philip: The Law of Literary Property. New York-Cleveland 1957.
- Woodberry, George Edward: Appreciation of Literature and America in Literature. New York 1921.
- Woodward, James B.: Leonid Andreyev. A Study. Oxford 1969.
- Young, Stark: Immortal Shadows. A Book of Dramatic Criticism. New York-London 1948.
- Ziff, Larzer: The American 1890's. Life and Times of a Lost Generation. New York 1966.
- Zweig, Stefan: Drei Dichter Ihres Lebens. Casanova, Stendhal, Tolstoi. Leipzig 1928.

9. Unveröffentlichte Dissertationen

- Andersen, Annette: Ibsen in America. (State University of Iowa 1931) State University of Iowa Microfilms. Ohne Angaben.

- Ball, Roland C., Jr.: Literary Criticism and Theory in the American Little Magazine. (University of California, Berkeley, 1952) University of California Microfilms. No. CU 257.
- Bauland, Peter Max: The German Drama on the American Stage, 1894-1961. (University of Pennsylvania 1964) Ann Arbor Microfilms No. 64-10347.
- Bilgray, Ruth: The Foreign Plays Popular in the U.S.A., 1870-1900. (University of Chicago 1941) University of Chicago Microfilms No. 9657.
- Cappel, Edith: The Reception of Gerhart Hauptmann in the United States. (Columbia University 1963) Ann Arbor Microfilms No. 4561.
- Edwards, Christine Emmie B.H.: The Contributions of Stanislawsky and the Moscow Art Theatre to the American Theatre. (New York University 1960) Ann Arbor Microfilms No. 60-3739.
- Foster, Milton Painter: The Reception of Max Nordau's Degeneration in England and America. (University of Michigan 1954) Ann Arbor Microfilms No. 8305.
- Haugen, Ralph H.: American Drama Critics' Reactions to Productions of August Strindberg. (University of Minnesota 1959) Ann Arbor Microfilms No. 59-3748.
- Hecken, Dorothea: Das Grillparzerbild im Anglo-Amerikanischen Ausland. Mit einer Studie über den deutschen literarischen Einfluß in Amerika. (Friedrich-Wilhelm-Universität Berlin 1944)
- Hunter, Frederick James: Clayton Hamilton and the Technical Mode in American Criticism. (Stanford University 1954) Ann Arbor Microfilms No. 10-375.
- Keough, Lawrence Christopher: The Critical Reception of the Major Plays of G. Bernard Shaw Performed in New York 1894-1950. (University of Southern California 1968) Ann Arbor Microfilms No. 69-9027.
- Krause, Eva: Gerhart Hauptmanns frühe Dramen im Spiegel der Kritik. (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen 1952)

- Lutwack, Leonard Isaac: The Dynamics of Conservative Criticism. Literary Criticism in American Magazines, 1880-1900. (Ohio State University 1950) Ohio State University Microfilms. Ohne Angaben.
- Naeseth, Henriette C.: Sardou on the American Stage. (University of Chicago 1931) University of Chicago Microfilms No. 8650.
- Roten, Paul: The Contributions of Harry Grey Fiske to the American Theater As Editor of the New York Dramatic Mirror. (University of Michigan 1963) Ann Arbor Microfilms No. 63-5012.
- Schulte, Hans Ludwig: Die Struktur der Dramatik Frank Wedekinds. (Göttingen 1954)
- Shoemaker, Robert W.: The Russian Drama on the New York Stage from the Beginning to 1920. (University of Pennsylvania 1951) Ann Arbor Microfilms No. 4360.
- Stephenson, Clarence Earl: The Theater Criticism of Walter Prichard Eaton. (University of Michigan 1963) Ann Arbor Microfilms No. 63-5023.
- Thune, Ensaf: Main Currents of Ibsen Interpretation in England and America. (University of Washington 1962) Ann Arbor Microfilms No. 63-3143.
- Wellner, Elizabeth: Gerhart Hauptmann und Hermann Sudermann im Konkurrenzkampf. (Wien 1949)

IX. ENGLISH SUMMARY

This thesis is a study of American reception and criticism of several foreign cultures. Particular attention is given to sociological aspects of literary criticism and of literary taste. The aim was to describe and analyze how American drama criticism operated in a period of profound and painful changes in traditional social and cultural beliefs. The traditional admiration for European literature and cultural heroes such as Dante, Shakespeare, Goethe and the Victorian novelists lost ground as modern radical ideas in philosophy, in social and political movements and in the realms of literature and manners seemed to menace established American values. The criteria used by American critics of the European drama were examined in this context. The original assumption was that the critical reception of an author can be seen as a "direct and integral part of literary taste" (J.T. Shaw) and that the "attitude towards manners is the expression of a particular conception of reality" (L. Trilling). The dramatists' influence on their American colleagues was not part of this study. Other than literary influences on critical judgment such as the "new psychology", Freud, the psychology of national characteristics (Fouillée, Hillebrand, Wundt), European critics (Brandes, Gosse, Wm. Archer, Bulthaupt, Bartels, Jaeger), domestic and foreign policy and social questions in the USA were taken into consideration where they proved helpful. Each of the following 14 authors was dealt with in a separate chapter: Ibsen, Björnson, Strindberg, Hauptmann, Sudermann, Halbe, Wedekind, Schnitzler, Hofmannsthal, Bahr, Tolstoy, Gorky, Chekhov, Andreev; Grillparzer, Ostrovsky and Wilde's Salome were discussed more briefly. Bibliographies listing translations of their works in magazines or book form, and productions in New York City are given. One chapter was devoted to the organization of the theatre in New York, its economic basis and repertoire, and another to American dramatic theory. The biographical background of the dramatists, the contemporary European critical reaction and a careful reading of the plays themselves proved useful in distinguishing fixations on the part of American critics. As source material 46 magazines varying greatly in critical tendency and popular appeal were systematically studied; numerous

articles from 40 more magazines and seven New York dailies, American critics' collections of essays, studies in book form, biographies, autobiographies, letters and scholarly publications of the period were consulted in addition. The large number of dramatists and plays dealt with seemed to demand a flexible chronological approach.

American criticism of European drama was in the main even more conservative than the critics' reaction to the modern novel. This was due largely to the steady influx of plays with startling topics and new techniques, which proved too much for most critics to absorb. In many ways critical vocabulary was lacking to judge the new phenomena. In general, critical interest centered on the plays' topics; questions of radical social import and the complex of woman-love-matrimony-family-sexuality caused the most violent reactions. Evaluations of dramatic techniques, usually based on the traditional formulas of the "well-made play" or the "problem play", and statements on symbolism were scarce before 1906. The techniques of the naturalist and the early expressionist drama were hardly grasped before 1914/15, and then only isolated aspects in particular instances. On the whole, conservative "idealistic" criticism dominated from 1890 to 1914; the beginnings of a more progressive reception could be noted for 1905-6 and, more clearly, for 1912. The latter date is of interest because of a wave of translations in book form and the ensuing critical comments. A fairly large number of translations which had appeared before 1910, in Poet-Lore, for instance, had aroused hardly any critical reaction. In the years 1914-15 a series of critical works appeared which could be regarded as a summing up of the period. Only Ibsen and Hauptmann were widely known; of Hauptmann's plays this was, however, valid only for Hannele, The Weavers, The Sunken Bell, in Ibsen's case the dramas following Rosmersholm were not well received, and The Wild Duck was hardly mentioned. His Master Builder proved to be his most puzzling play. The 1912 edition of Björnson in translation came too late to be of interest. Strindberg and Wedekind never became established either on stage or with the critics on account of their topics as well as their techniques. Sudermann had a critical following until 1899 and a renaissance in 1909-10 with his short plays, but suffered a steady decline

from that date on. Halbe, Hofmannsthal and Bahr were known as authors of a single play each. In the case of Schnitzler social criticism was barely touched upon even in his successful Anatol. The Russian plays, often felt as something incomprehensibly alien, had as a rule no widespread or friendly reception before 1914.

As key words for the expectations of middle-class conservative criticism served "beauty and vision", "positive conviction", "taste", "truth" instead of "facts", "human nature" endowed with "free will", "poetic justice", "wholesome plays" with a "lesson", "purity of thought and conduct". This critical tendency was quick to judge an author according to the personality attributed to him. Deprecating labels such as "socialist", "anarchist", "pessimist", "cynic", "madman", "erotomaniac" were frequent. Comparisons with other authors or different works of the same author functioned both as a means of appreciation and depreciation. In general, conservative critics preferred "poetic drama" to realist, naturalist or expressionist drama. A typical gesture of rejection consisted in the demand that a play be taken from the stage and put on a safe bookshelf. The same critics also denied the universal appeal of topic and characters, insisted on alien qualities of these plays and limited their relevance to corrupt, decadent and far-away Europe. American groups sponsoring controversial dramas were disqualified as small sects of antisocial character. The investigation of the drama theorists B. Matthews and C. Hamilton showed a strong dependency on the Europeans G. Freytag, F. Brunetière and Wm. Archer in the later part of the period. F. Sarcey's and G. Barker's influence was less pronounced.

